


Einsiedeln
Buchbinderei Weidmann
Diplom
1883 Landesausstellung Zürich
Nur Handarbeit
Nur Handarbeit

Aesthetik.

Von

Joseph Jungmann,

Priester der Gesellschaft Jesu, Doctor der Theologie und ord. Professor derselben
an der Universität zu Innsbruck.

Zweite, vollständig umgearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage des Buches
„Die Schönheit und die schöne Kunst".

Mit neun Illustrationen.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1884.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.

Mit Erlaubniß der Obern.

Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

August Reichensperger

gewidmet.

Es sind nur zwei Punkte, die ich dem Buche vorausgehen zu lassen für nöthig halte: der eine betrifft die Geschichte desselben, der andere ist eine kurze Bemerkung hinsichtlich des darin eingehaltenen Verfahrens bei Citationen.

In seiner ersten Gestalt verließ das Buch die Presse kurz vor dem Schluß des Jahres 1865, unter dem Titel: „Die Schönheit und die schöne Kunst". Die Auflage war freilich schon vor zwölf Jahren vergriffen; indeß ich konnte mich nicht entschließen, das Buch ohne Verbesserung mancher Theile wieder drucken zu lassen: diese vorzunehmen, hinderte mich aber eine andere Arbeit, die meiner eigentlichen Aufgabe näher lag, und darum zuerst vollendet werden sollte. Erst nachdem dieselbe, vor fünf Jahren, abgeschlossen war, konnte ich mich deßhalb der Aesthetik wieder ausschließlich zuwenden, erkannte aber bald, daß wenn das Buch seinem Zwecke entsprechen sollte, die früher von mir in Aussicht genommene Verbesserung einzelner Theile nicht genügen könne, vielmehr eine vollständige Umarbeitung des Ganzen, verbunden mit einer Erweiterung der zweiten, jetzt größeren Hälfte nothwendig sey. Dadurch erklärt es sich, weßhalb das Buch so lange Zeit aus dem Buchhandel verschwunden blieb. Die hier vorliegende zweite Auflage hat mich nahezu dreimal so lange beschäftigt, als die erste; wer diese kennt, der wird aber auch zugestehen, daß die gegenwärtige zweite, nicht den Ausgangspunkten und der Richtung nach, aber unter mehr als Einer anderartigen Rücksicht, fast ein neues Werk darstellt.

Was die erste Auflage betrifft, so brachte die im Jahre 1870 in Madrid gegründete Zeitschrift *La Ciudad de Dios* („Die Stadt Gottes") während ihrer ersten Jahrgänge in fortlaufenden Artikeln eine spanische Uebersetzung derselben, von J. M. Ortí y Lara, gegenwärtig Professor der Philosophie an der Universität zu Madrid. Drei Jahre später erschien von dieser Uebersetzung, gleichfalls zu Madrid, ein besonderer

Abdruck in zwei Bändchen, welcher den Mittheilungen des Uebersetzers zufolge an der Universität zu Granada als Lehrbuch eingeführt wurde, und dessen Verbreitung in Spanien sowohl als in Mexico und anderen spanisch-americanischen Staaten, vor einiger Zeit eine abermalige Auflage veranlaßte. Anderseits veranstaltete der St. Emerich-Verein eine Uebertragung des Buches ins Ungarische, welche 1874 in Raab gedruckt wurde.

Ich habe diese Thatsachen nicht erwähnt, um daraus etwa eine Folgerung für den besonderen Werth meiner Arbeit zu ziehen. Legte ich derselben einen solchen bei, dann würde ich es ja nicht seit zwölf Jahren wiederholt abgelehnt haben, sie in ihrer früheren Gestalt aufs neue in die Presse gehen zu lassen, statt fast fünf Jahre mich mit ihrer Umarbeitung und Vervollkommnung zu beschäftigen. Dagegen dürfte in der Aufnahme und Verbreitung des Buches auch im Auslande, allerdings ein Beweis liegen, daß es an Handbüchern der Aesthetik die für Christen brauchbar sind, einigermaßen fehlt: daß es somit immerhin der Mühe werth war, wenn ich eine längere Zeit dafür verwendete, meinem Buche eine Gestalt und einen Umfang zu geben, wodurch es seine Bestimmung zu erfüllen jedenfalls besser sich eignen dürfte.

Hinsichtlich der Citationen wolle der Leser Folgendes beachten. Den Titel jedes Werkes das ich anzuführen veranlaßt war, habe ich in den Noten wenigstens Einmal vollständig gegeben, und wenn ich in Wiederholungsfällen denselben abkürzte, der Citation in einer Parenthese die Zahl der Seite beigefügt, wo er sich vollständig findet. Stellen in fremden Sprachen die manchem Leser erwünscht seyn konnten, namentlich längeren, wurde in den „Anmerkungen“ am Ende des Buches (S. 883 ff.) ihr Platz angewiesen; auf sie verweisen die Zahlen (1—388), welche man auf verschiedenen Seiten in den Text eingeschaltet findet.

Innsbruck im Februar 1884.

Joseph Jungmann S. J.

Uebersicht.

Vorläufiges.

Erstes Buch.

Die ästhetischen Grundbegriffe

oder

das Wesen der Schönheit und der übrigen Vorzüge, durch welche sich die Leistungen der schönen Künste als solche zu characterisiren pflegen.

Erster Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Dritter Abſchnitt.

Ein drittes characteriſtiſches Merkmal der Schönheit beſteht darin, daß ſie uns ihrer Natur nach der Gegenſtand und Grund eigentlicher Liebe iſt. S. 97.

Erſtes Kapitel.

Der chriſtlichen Wiſſenſchaft ſowohl als der ſocratiſchen galt die Schönheit von Alters her als der Gegenſtand und Grund eigentlicher Liebe. S. 99.

§. 1.

Von Alters her galt die Schönheit, gerade wie die innere Gutheit, als die Vorausſetzung und der natürliche Grund der Liebe; von Alters her waren die Ausdrücke „ſchön“ und „gut“ und „liebenswürdig“, „Schönheit“ und „Gutheit“, ſynonym. S. 99.

Das Buch der Weisheit; Thomas von Aquin; ein griechiſches Sprüchwort; die Stoa; der Verfaſſer der Schrift „Von den Namen Gottes“; Diotima und Socrates, bei Plato; Cicero; Klopſtock; Plotin; Johannes Chryſoſtomus. S. 99.

§. 2.

Von Alters her galten in der Wiſſenſchaft Sätze wie dieſe: „Je höher die Schönheit, deſto größer die Liebenswürdigkeit“; „was nicht ſchön iſt, das kann unmöglich Gegenſtand der Liebe ſeyn“; „Gott iſt die höchſte Schönheit, und darum der höchſten Liebe würdig“. S. 103.

Proclus; Auguſtin; Plato. Die alte griechiſche Philoſophie, nach Theognis; Plato; Maximus von Tyrus; Dionyſius der Areopagit und Thomas von Aquin; Auguſtin. Plotin; Auguſtin; Baſilius der Große; Clemens von Alexandria; Auguſtin; Gillebert; die heilige Schrift; Baſilius. S. 103.

§. 3.

Es iſt die eigentliche Liebe, und nicht die uneigentliche, um die es ſich in den angeführten Zeugniſſen handelt. S. 111.

Zweites Kapitel.

Daß die Schönheit der Gegenſtand und Grund eigentlicher Liebe iſt, das ergibt ſich aus der Beziehung, in welcher die Dinge, eben inſofern ſie ſchön ſind, dem vernünftigen Geiſte gegenüber ſtehen. S. 113.

Ein zweifaches Verſehen in den Unterſuchungen der neueren Wiſſenſchaft über das Weſen der Schönheit. Grundlage für den in dieſem Kapitel zu führenden Beweis. S. 113.

§. 1.

Die geiſtigen Weſen ſtehen, eben inſofern ſie ſchön ſind, dem vernünftigen Geiſte gegenüber in dem Verhältniſſe thatſächlicher Uebereinſtimmung mit ihm. S. 116.

§. 2.

Die körperlichen Dinge stehen, eben insofern sie schön sind, dem vernünftigen Geiste gegenüber in dem Verhältnisse thatsächlicher Uebereinstimmung mit ihm. S. 118.

Gedanken aus der socratischen Philosophie: Plotin; Hierocles; Plutarch. Gang des zu gebenden Beweises. S. 118.

I. Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit der Gestalt und der inneren Einrichtung körperlicher Dinge. Die Vorzüge auf welche sich dieselbe gründet, sind Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Festigkeit, Vollendung, Bewegung, Freiheit, Leben. Die „Schönheitslinie" Hogarths. S. 120.

II. Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit des Stoffes. S. 127.

III. Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit der Bewegung. S. 128.

IV. Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit von Farben und von Tönen. S. 129.

§. 3.

Wie die Schönheit geistiger Wesen und körperlicher Dinge, so ist auch die ganze Schönheit des Menschen, objectiv und der Sache nach, nichts Anderes, als die thatsächliche Uebereinstimmung ihres Trägers mit dem vernünftigen Geiste. S. 133.

Eine Bemerkung in Rücksicht auf die Schönheit der Thiere. Worin die Schönheit des menschlichen Leibes bestehe. Die Schönheit des Menschen umfaßt drei Momente: Beweise nach der heiligen Schrift, Basilius von Cäsarea, Sulzer, Clemens von Alexandria. In welchem Verhältnisse, ihrem Werthe nach, die Leibesschönheit und jene der Seele stehen; Maximus von Tyrus, Shakespeare, Plutarch. Schlußfolgerung in Rücksicht auf den zu beweisenden Satz. Das „Decorum" nach Cicero. S. 133.

Drittes Kapitel.

Daß die Schönheit der Gegenstand und Grund eigentlicher Liebe ist, das ergibt sich aus der Beziehung, in welcher die Dinge, eben insofern sie schön sind, der Wesenheit Gottes gegenüber stehen. S. 139.

§. 1.

Alles worin thatsächliche Uebereinstimmung mit der Wesenheit Gottes hervortritt, bildet für den vernünftigen Geist naturgemäß den Gegenstand seiner eigentlichen Liebe. Nun stehen aber die Dinge, eben insofern sie schön sind, mit der Wesenheit Gottes in thatsächlicher Uebereinstimmung. S. 140.

§. 2.

Daß alle Schönheit, objectiv und der Sache nach, Uebereinstimmung mit der Wesenheit Gottes sey, galt von Alters her den Vertretern der Wissenschaft als ausgemachte Wahrheit. S. 144.

Plotin; Proclus; Plato. Johannes Chrysostomus; Origenes; Clemens von Alexandria. Gregor von Nyssa. S. 144.

Vierter Abschnitt.

Der Begriff der Schönheit. Weitere Entwickelung und Anwendung desselben. S. 147.

Erstes Kapitel.

Der Begriff der Schönheit. S. 147.

§. 1.

Definition. S. 147.

I. Drei Formeln, von denen die erste sich bei Aristoteles findet, die zweite der Lehre des heiligen Thomas, und die dritte einem Gedanken Plato's entspricht. S. 147.

II. Die von uns gegebene Bestimmung des Wesens der Schönheit entspricht vollkommen der Lehre des heiligen Thomas. S. 152.

§. 2.

Die Schönheit gegenüber der Wahrheit und der Gutheit. S. 155.

Die Schönheit und die Wahrheit. Die Gutheit verhält sich zur Schönheit, wie die Liebe zum Genuß. Nähere Bestimmung des Verhältnisses dieser zwei psychischen Vorgänge, nach Aristoteles und Thomas von Aquin, und Folgerungen hieraus in Rücksicht auf das Verhältniß der zwei in Rede stehenden Attribute. S. 155.

§. 3.

Eine Bestätigung unserer Anschauungen aus den zwei classischen Sprachen des Alterthums. S. 159.

Die griechische Sprache bezeichnet den Begriff „an sich gut" sehr häufig durch „καλός", die lateinische umgekehrt den Begriff „schön" durch *honestus*. S. 159.

§. 4.

Die Schönheit als Transcendentalbegriff. S. 161.

I. Alles Seyende ist schön. Die Schönheit muß mithin als Transcendentalbegriff gelten; indeß die Metaphysik hat sie darum keineswegs, neben der Gutheit, unter den Transcendentalbegriffen ausdrücklich zu nennen. Welche die Elemente der Schönheit seyen. Diese Letzteren bei Aristoteles und Thomas von Aquin. S. 161.

II. Das Wesen der Schönheit kann nicht durch eine „absolute" Definition ausgedrückt werden, weil die Schönheit wesentlich ein „relatives" Attribut der Dinge ist. Daraus folgt indeß keineswegs, daß sie etwas „Subjectives" sey. Eine anscheinende Schwierigkeit aus St. Augustin. Reflexionen nach Hermann Lotze. S. 164.

§. 5.

Schwierigkeiten und Aufklärungen. Die Häßlichkeit. S. 168.

Der Satz, „Alles Seyende ist schön", ist in analoger Weise zu nehmen, wie die Lehre der Metaphysik, nach welcher „alles Seyende gut" ist. Schön finden

Zweites Kapitel.

Die Anmuth. S. 252.

Andeutungen über das Wesen der Anmuth, aus der griechischen Aesthetik und aus philologischen Thatsachen. Zwei Klassen „socialer" Neigungen. Die Anmuth ist ein zusammengesetzter Vorzug; ihre zwei Elemente. Sie findet sich zunächst in persönlichen Wesen; indeß wird sie ganz mit Recht auch unpersönlichen Dingen beigelegt. Wie sich die auffallend große Wirksamkeit der Anmuth erkläre. Zwei irrige Anschauungen als Folgen ihrer Verwechselung mit der Schönheit. S. 252.

Drittes Kapitel.

Die Wahrheit und andere mit ihr zusammenhangende Vorzüge, welche für den Menschen den Grund intellectualen Genusses bilden. S. 258.

Das Verlangen nach Erkenntniß der Dinge ist jedem Menschen anerschaffen (Aristoteles, Thomas von Aquin, Cicero); darum ist die Wahrheit genußbringend. Auf dieselbe Thatsache ist der Reiz zurückzuführen, welchen die Neuheit, sowie die Seltsamkeit und Wunderbarkeit und ähnliche Eigenschaften den Dingen verleihen. Warum die Mannichfaltigkeit angenehm sey. S. 258.

Viertes Kapitel.

Die Lächerlichkeit. S. 266.

§. 1.

Zur Erklärung dieser Eigenschaft. S. 266.

Das Wesen der Lächerlichkeit ganz zu bestimmen, ist der Wissenschaft noch nicht gelungen; Home, Cicero, Krug, Jean Paul. Die von Aristoteles aufgestellte Characteristik der Lächerlichkeit. Ein klarerer Ausdruck für dieselbe. Eine Hypothese zur Erklärung der psychologischen Wirkung lächerlicher Erscheinungen, im Anschluß an Kant und Thomas von Aquin. S. 266.

§. 2.

Die Komik und ihr Mißbrauch. S. 270.

Die Ausdrücke „komisch" und „die Komik", und die Aufgabe der Letzteren. Ihr Mißbrauch: Sulzer über die „Parodie"; Home über den „Humor"; die Vorliebe für das Lächerliche keineswegs eine empfehlende Eigenschaft. Bemühungen neuerer Aesthetiker, den Mißbrauch der Komik wissenschaftlich zu legalisiren: Ficker; die Aesthetik des Pantheismus. S. 270.

Fünftes Kapitel.

Die sinnliche Angenehmheit. S. 276.

Definition dieser Eigenschaft. In wiefern sie für die schönen Künste Bedeutung habe. Ob das Auge und das Ohr mit Recht ausschließlich als die „ästhetischen" Sinne gelten. Warum in den Werken der schönen Künste nur die „optische" und die „acustische" Angenehmheit verwendet werden könne. S. 276.

Sechster Abschnitt.

Einige Erklärungen des Wesens der Schönheit, welche mit der von uns gegebenen nicht übereinstimmen. S. 281.

Erstes Kapitel.

Sensualistische Erklärungen der Schönheit. S. 283.

Die Schönheit nach Addison und Burke; des Letzteren Erklärung der Erhabenheit; Home. Baumgarten: sein Verhältniß zur Wissenschaft der schönen Künste, und seine Lehre von der Schönheit; Meier. Die vollere Entwickelung der Lehre Baumgartens bei Lemcke. Originelle Gedanken von Berg, im Sinne des Darwinismus. Das hohe Alter der sensualistischen Auffassung; Theodor „der Atheist", aus der Schule des Aristipp. Wie die gesunde Philosophie von jeher diese Auffassung verläugnete: Plato, Aristoteles, Themistius. S. 283.

Zweites Kapitel.

Erklärungen welche die Schönheit als Gegenstand intellectualen und sinnlichen, oder bloß intellectualen Genusses auffassen. S. 293.

§. 1.

Der Begriff der Schönheit nach Toletus und Franz von Sales. Pallavicini, Rogacci, Baldinotti, Blair. Taparelli. S. 294.

§. 2.

Zur Beleuchtung der im vorigen Paragraphen gegebenen Lehre. S. 299.

Der Beweis Pallavicini's; Widerlegung. Taparelli's Beweis; Widerlegung. Die Lehre um die es sich handelt, ist keineswegs jene des heiligen Thomas. S. 299.

§. 3.

Ein neuester Versuch nach derselben Richtung wie die vorigen. S. 306.

Das Wesen der Schönheit in einer Abhandlung der Neapolitanischen Zeitschrift *La scienza e la fede*, angeblich nach Thomas von Aquin. Das Princip von welchem die Verfasser ausgehen, entspricht weder der Lehre des heiligen Thomas, noch ist es wissenschaftlich zuläßig. Nach dem von ihnen aufgestellten Begriffe fällt die Schönheit mit der Wahrheit zusammen; ganz mit Unrecht wird von ihnen dieser Verwechselung Plato beschuldigt. Ihre Behauptung, nach welcher die „Ordnung" und ähnliche Vorzüge durch das niedere Erkenntnißvermögen aufgefaßt würden, steht mit jeder guten Philosophie, und namentlich auch mit der Lehre des heiligen Thomas in Widerspruch. Der Ausdruck „sinnliche Schönheit". S. 306.

Drittes Kapitel.

Definitionen der Schönheit die schon darum ungenügend erscheinen müssen, weil sie zu wenig bestimmt sind. S. 313.

Petavius. Definitionen auf pantheistischer Grundlage: Schelling; Vischer. A. Kuhn. Schillers Lehre über „das Menschliche" und „das Schöne". Hutcheson, Shaftesbury, Cartesius, André, und „Viele nach

In wiefern bei historischen Stoffen der Künstler durch die Rücksicht auf die philosophische Wahrheit gebunden sey, und in wiefern durch die Geschichte. Ob es ihm gestattet sey, frei erdichtete Thatsachen an historische Namen zu knüpfen. Anachronismen; zwei Bedingungen, unter deren jeder sie zuläßig sind; ein nach Aristoteles unzuläßiger Anachronismus aus der „Electra". Gegen Schillers Lehre, daß „der Dichter nur unter dem Gesetze der poetischen Wahrheit stehe". S. 429.

§. 4.

Die Wahrheit in jenen Elementen kalleotechnischer Werke, welche dem subjectiven Gebiete angehören. Natürlichkeit und Affectation. S. 440.

§. 5.

Ob die Kunst „Nachahmung der Natur" sey. Ueber die Entwickelung aller schönen Künste aus Einem Princip. S. 443.

Siebentes Kapitel.

Zwei Fragen welche die hedonischen Künste betreffen. S. 448.

§. 1.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die hedonischen Künste neben jener Wirkung, welche den eigentlichen Zweck ihrer Werke bildet, noch weitere beabsichtigen. S. 448.

Das bezeichnete Verfahren ist nicht nur vollkommen zuläßig, sondern es trägt nach Horaz, Shakespeare und Lessing sehr wesentlich dazu bei, den ästhetischen Werth der hedonischen Leistung zu erhöhen. Einen schlagenden Beweis hierfür liefern die Erzeugnisse des „Realismus"; die „Ermordung Cäsars" von Piloty. S. 448.

§. 2.

Ob jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in den Werken der hedonischen Künste, auch als ein Verstoß gegen die Gesetze der Aesthetik gelten müsse. S. 457.

Zur Erklärung. Unumstößliche Grundsätze der Ethik und der Pädagogik, nach Plato und Quintilian. Wie die Aesthetik der Neuzeit diesen Grundsätzen gegenüber verfährt. Ihre verneinende Antwort auf unsere Frage. Von der Wissenschaft kann die Letztere nur im bejahenden Sinne beantwortet werden; Beweis. S. 457.

Achtes Kapitel.

Die Aufgabe der schönen Künste und die moderne Aesthetik. S. 465.

Der neueren Aesthetik zufolge haben die Werke der schönen Künste keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Wie zwei französische Gelehrte über dieses Princip dachten. Eine practische Folgerung aus demselben, die nicht dazu angethan ist, es zu empfehlen. S. 465.

§. 1.

Die Lehre der modernen Aesthetik von der „absoluten Relationslosigkeit" der kalleotechnischen Werke widerspricht den Ueberzeugungen der gesammten Vergangenheit. S. 468.

Der Beruf der schönen Künste in der Urzeit, nach Horaz. Wozu, nach Plutarch, der Gesetzgeber Lycurgus die Poesie und die Musik verwandte. Der Zweck dieser Künste nach Pythagoras, nach Timäus aus Locris, nach Plato und Aristoteles. Aristoteles und Aristophanes über den Zweck der Tragödie. Ein Zeugniß des

§. 2.

Ob in der That „bei den Alten die körperliche Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen“. S. 600.

Auch diese Frage wird von Lessing bejaht; aber der Beweis den er für seine Behauptung bringt, ist nach den Gesetzen der Logik durchaus ungenügend. Die Frage ist entschieden verneinend zu beantworten. Denn erstens hielten sich die Künste in Hellas keineswegs für verpflichtet, ihre Gestalten unbekleidet erscheinen zu lassen; Praxiteles und die Cnidische Venus. Zweitens stellte die griechische Aesthetik für die bildenden Künste ein wesentlich anderes „höchstes Gesetz“ auf; Euripides, und Socrates nach Xenophon. Und eben dieses Gesetz tritt uns in den vornehmsten Schöpfungen der hellenischen Kunst entgegen; der Olympische Zeus des Phidias, seine Minerva und seine Venus. Zwei Epigramme über die Venus des Praxiteles und die Minerva des Phidias. Eine Dianastatue, nach Cicero. S. 600.

§. 3.

Ob in der That die bildenden Künste nicht Erscheinungen darstellen dürfen, „die sich nicht anders denn als transitorisch denken lassen“. S. 610.

Der Satz durch welchen Lessing diese Frage verneinend beantwortet, ist ein Ergebniß aus unrichtigen Prämissen. Ueberdies tritt der Verfasser des „Laocoon“ durch denselben in Widerspruch sowohl mit sich selber, als mit der Geschichte der Künste. S. 610.

§. 4.

Ob die Sculptur sich „auf die Darstellung einzelner Gestalten einschränken müsse“. S. 612.

Die Vorschrift der neueren Aesthetik hinsichtlich dieses Punktes ist ein nothwendiges Ergebniß ihrer falschen Prämissen, dabei aber zugleich willkürlich einseitig. Die classische antike Sculptur hatte von derselben nicht die mindeste Ahnung. Sie findet überdies ihre entscheidende Widerlegung in den „lebenden Bildern“. S. 612.

§. 5.

Das System Lessings von den bildenden Künsten nach seiner Bedeutung und in seiner letzten Entwickelung. S. 617.

Warum wir die Lehre Lessings eingehend ins Auge fassen mußten. Noch ein origineller Gedanke dieses Gelehrten über das „Historienmalen“. Der letzte Ausbau des Lessing'schen Systems durch Schiller und die Aesthetik des Pantheismus. Des Ersteren Ideen von der „architectonischen Schönheit des Menschen“ und der „göttlichen Gestalt“; Beleuchtung derselben. Die Götter Vischers in den Werken der Sculptur. S. 617.

Viertes Kapitel.

Die Sculptur und die Malerei als religiöse Künste. S. 625.

§. 1.

Die Stellung dieser zwei Künste der religiösen Architectur gegenüber. S. 625.

I. In Hellas galt das Werk der Sculptur nicht als das Bild des Gottes, sondern als der Gott selber; Beweise aus der heiligen Schrift, Lucian, St. Augustin,

Theodoret von Cyrus, und aus verschiedenen Zügen nach A. Feuerbach. Aus diesem Umstande erklärt sich sowohl die ganz einzig dastehende hohe Vollendung der griechischen Plastik, als die Thatsache, daß dieselbe sich unabhängig von der Architectur und durchaus selbständig entwickelt hat. S. 625.

II. Die Lehre der Kirche von der Bestimmung der religiösen Sculptur und Malerei. Unter welcher Rücksicht, außer den Thatsachen der übernatürlichen Offenbarung, auch solche die der Geschichte der Kirche angehören, ihre rechtmäßigen Vorwürfe bilden. Ihre wesentliche Bestimmung nöthigt die zwei bildenden Künste, als die eigentlichste und vorzüglichste Stätte ihrer Thätigkeit das Gotteshaus zu betrachten; anderseits müssen sie sich berufen sehen, die religiöse Architectur zu ganzer Vollendung der ihr eigenen Schöpfungen zu unterstützen. Der von Gott gesetzten Ordnung gemäß stehen sie folglich dieser Kunst gegenüber in dem Verhältnisse der Unterordnung und Abhängigkeit: und darin, daß sie dieser Ordnung sich fügen, liegt eine wesentliche Bedingung ihrer Blüte. Ein unberechtigter Vorwurf gegen die gothische Architectur. S. 629.

§. 2.

Ueber die Schönheit der Gestalten in den Werken der religiösen Plastik und Malerei. S. 634.

Nachweis, daß die religiöse Plastik und Malerei zu den schönen Künsten gehören. Worin wesentlich der „ästhetische Werth“ ihrer Darstellungen bestehe. Digression über die Frage von der historischen äußeren Erscheinung des Erlösers. In welcher Weise die religiöse Malerei und Plastik bei ihren Gestalten, um den ästhetischen Werth derselben zu erhöhen, auch auf die Regelmäßigkeit des Baues und auf die Carnation bedacht seyn sollen. Es läßt sich keineswegs behaupten, daß die Kunst des Mittelalters diese zwei Elemente principiell vernachläßigt habe. Eine nothwendige Rücksicht für die richtige Beurtheilung älterer Bildwerke. S. 634.

§. 3.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die religiöse Sculptur und Malerei ihre Gestalten anders als vollständig bekleidet erscheinen lassen. S. 642.

Das bezeichnete Verfahren ist nur in sofern zuläßig, als die Erbauung dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wird. Das Letztere ist aber sehr leicht der Fall; die Bestimmung ihrer religiösen Bilder für die Gesammtheit verpflichtet deßhalb die Künste, in dem Punkte um den es sich handelt, mit der größten Umsicht vorzugehen. Scenen für welche die philosophische Wahrheit die geziemende Bekleidung von Gestalten nicht gestattet, können als für religiöse Bildwerke geeignet nicht gelten. Das Lendentuch an den Darstellungen des Herrn am Kreuze: die religiöse Anschauung früherer Jahrhunderte, und die Tactlosigkeit der Renaissance. S. 642.

§. 4.

Die „Verweltlichung“ der religiösen Plastik und Malerei, als Folge ihrer „Wiedergeburt“. S. 647.

Drei Beispiele einer wenig religiösen Behandlung religiöser Vorwürfe: die Kreuzabnahme von Rubens, Murillo's Himmelfahrt Mariä, die heilige Agatha von del Piombo und Michel-Angelo. Das Ungeschick der bildenden Künste des 17. und 18. Jahrhunderts im Ausdrucke übernatürlicher Größe und religiöser Gefühle, nach Kugler, Lübke und Ambros; worin dasselbe seinen Grund hatte. Der hohe Tact des Mittelalters in diesem Punkte. S. 647.

liche Beredtſamkeit für ihre Aufgabe zu verwenden hat. Die Rückſicht auf die Letztere verpflichtet ſie, darauf bedacht zu ſeyn, daß ihre Leiſtungen ſich durch möglichſt bedeutenden äſthetiſchen Werth empfehlen. S. 683.

Zweites Kapitel.

Die höhere Beredtſamkeit als civile Kunſt, oder die oratoriſche Beredtſamkeit. S. 687.

§. 1.

Ueber den Begriff der oratoriſchen Beredtſamkeit. S. 687.

Die Definition des Alterthums; ein mißlungener Verſuch neuerer Autoren, ſie durch andere Erklärungen zu verdrängen. Der Erſteren fehlt übrigens ein weſentliches Element und darum iſt ſie unrichtig; Beweis. Eine richtige Definition; wie ſich die lange Herrſchaft der alten erklären laſſe. Zweiter Beweis gegen die Wahrheit derſelben. Die oratoriſche Beredtſamkeit, richtig aufgefaßt, erſcheint als eines jener Güter, die nach St. Auguſtin „ſich nicht mißbrauchen laſſen". Eine keineswegs antike Einſeitigkeit neuerer Vertreter der alten Definition. S. 687.

§. 2.

Die Mittel der oratoriſchen Beredtſamkeit. S. 697.

Dieſe ſind zunächſt zwei: eine das Urtheil der Zuhörer beſtimmende Beweisführung, und eine Darſtellung der Gründe, welche dem beſonderen Zwecke der Rede günſtige Gefühle in ihnen veranlaßt. Ueberdies aber muß die oratoriſche Beredtſamkeit um ihrer Aufgabe willen darauf bedacht ſeyn, ihren Leiſtungen möglichſt bedeutenden äſthetiſchen Werth zu geben. Das Letztere iſt bei der didactiſchen Beredtſamkeit nicht der Fall: darum können wir dieſelbe nicht, wie Laſaulx es thut, gleich der oratoriſchen Beredtſamkeit als „ſchöne" Kunſt anerkennen. S. 697.

Zwölfter Abſchnitt.

Die Poeſie. S. 701.

Erſtes Kapitel.

Die weſentliche Aufgabe der Poeſie, und die drei Arten dieſer Kunſt. S. 701.

Worin das unterſcheidende Merkmal liege zwiſchen der höheren Beredtſamkeit und der Poeſie. Die allgemeine weſentliche Aufgabe dieſer Letzteren. Drei Definitionen, für die religiöſe Poeſie, die Poeſie als civile Kunſt, und die hedoniſche Poeſie. S. 701.

Zweites Kapitel.

Ein allgemeines Princip, zur Characteriſtik der Weiſe, in welcher die Poeſie ihrer Aufgabe zu entſprechen hat. S. 705.

Was „eine Gemüthsbewegung" oder „ein Gefühl" ſey. Der Factor, von welchem daſſelbe pſychologiſch abhängt, iſt die anſchauende Thätigkeit der Vernunft; wie dieſe, nach Thomas und Suarez, auf das Gemüth einwirke. Die dieſe Einwirkung begünſtigenden Eigenſchaften der intellectuellen Anſchauung. Die Poeſie

hat hiernach darauf bedacht zu ſeyn, daß ſie die Phantaſie und die ſinnliche Urtheilskraft zu entſprechender möglichſt lebhafter Thätigkeit veranlaſſe. Eine Definition der Poeſie von J. J. Engel, welche der unſrigen nahekömmt, und das Geſagte beſtätigt. S. 705.

Drittes Kapitel.

Die beſonderen Mittel der Poeſie. S. 709.

§. 1.

Elemente und Mittel welche der Poeſie dazu dienen, der Phantaſie und der ſinnlichen Urtheilskraft für ihre Thätigkeit eine Fülle reichen Stoffes zu bieten. S. 710.

Die Aufführung der einzelnen Theile von zuſammengeſetzten Dingen; die Verwerthung der Cauſalbeziehungen und der Umſtände; die Analogie und der Gegenſatz. Die Concentrirung, die Vergleichung, die Steigerung, und die poetiſche Erweiterung. S. 710.

§. 2.

Das poetiſche Gemälde. S. 718.

Warum die Poeſie ſich der „maleriſchen" Darſtellung zu bedienen habe; Beiſpiele. Eine richtige Bemerkung Leſſings hinſichtlich eines Mißverſtändniſſes, zu welchem der Name „Gemälde" leicht Anlaß gibt. Aber Leſſing hat Unrecht, wenn er lehrt, „das Gebiet des Dichters" ſey ausſchließlich „die Zeitfolge". Aus welchem Grunde eigentliche Schilderungen der Leibesſchönheit immer abgeſchmackt ſeyen. S. 718.

§. 3.

Die Nachaußenſetzung der geſteigerten pſychiſchen Thätigkeiten in der poetiſchen Darſtellung. S. 725.

Die ſprachlichen Formen, durch welche ſich die erhöhte Thätigkeit der pſychiſchen Vermögen naturgemäß ſowohl kundgibt, als auf Andere überträgt, ſind die Tropen und die Redefiguren. Eine Definition der Poeſie von Hugo Blair. S. 725.

§. 4.

Der Wohlklang der poetiſchen Sprache. S. 728.

Worauf ſich zunächſt die Bedeutung und die Wirkſamkeit dieſes Moments gründe. Die zwei Elemente des Wohlklanges in der ungebundenen Rede. Die gebundene Form: der Vers, der Rhythmus, die Strophe. Drei Rückſichten, aus denen ſich der Werth des Rhythmus für die Aufgabe der Poeſie erklärt. Der Reim. Warum die alte claſſiſche Poeſie denſelben nicht zur Anwendung brachte. Sulzers abfälliges Urtheil über den Werth des Reimes, und die richtigere Anſicht Herders. S. 728.

Viertes Kapitel.

Die religiöſe Poeſie. S. 737.

§. 1.

Hiſtoriſche Bemerkungen. S. 737.

Die Bedeutung der religiöſen Poeſie. Zwei Arten religiöſer Dichtungen. Poetiſche Stücke in der heiligen Schrift. Die Anſicht, die Hebräiſche Poeſie habe

Fünftes Kapitel.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Musik. S. 779.

Erstes Kapitel.

Allgemeines. S. 779.

§. 1.

§. 2.

§. 3.

Zweites Kapitel.

Der liturgische Gesang. S. 791.

§. 1.

§. 2.

Vierzehnter Abschnitt.

Verzeichniß der Illustrationen.

Vorläufiges.

I.

Ein Characterbild aus der Gegenwart, in antiker classischer Zeichnung.

Unter den Dialogen Plato's finden sich zwei, „der große Hippias" und „Phädrus", welche in vielen Ausgaben als zweiten Titel beide die Ueberschrift tragen: „Von der Schönheit" *). Nach der neueren Kritik indeß lautet für den zweiten dieser Dialoge die zweite Ueberschrift, „Von der Liebe", und so bleibt die andere, „Von der Schönheit", seinem Inhalte sehr entsprechend allein dem „großen Hippias" vorbehalten **).

In diesem Letzteren nun erzählt Hippias, der Sophist aus Elis, mit widerwärtiger Ruhmredigkeit dem Socrates unter Anderem, er habe sich jüngst in Lacedämon durch einen unvergleichlich schönen Vortrag über die Erziehung allgemeine Bewunderung verdient. Er besitze nämlich über diesen Gegenstand eine ganz ausgezeichnete Abhandlung in vollendeter Sprache. Neoptolemus lege darin, nachdem Troja gefallen, dem Nestor die Frage vor, welche die schönsten Aufgaben für junge Leute seyen, denen sie sich widmen müßten, wenn ihnen daran liege, sich hervorzuthun und berühmt zu werden; durch diese Frage veranlaßt, gebe dann Nestor der Jugend eine Fülle sehr schöner Anweisungen. „Nach drei Tagen", setzt der Sophist hinzu, „werde ich diese Abhandlung auch hier, in Phidostratus' Schule, öffentlich vorlesen, und noch Manches hinzufügen, das in hohem Maaße werth ist gehört zu werden. Suche auch du dorthin zu kommen, und bringe noch Andere mit, welche Dinge dieser Art zu schätzen wissen." Socrates verspricht dem Prahler, „wenn es Gott gefalle", zu kommen.

*) „Περὶ τοῦ καλοῦ" Vgl. Platonis opp. ed. Bipont. vol. 11. pag. I. 3. vol. 10. pag. VII. 279, und die lateinische Uebersetzung von Marsilius Ficinus.

**) Vgl. Nicolai, Griech. Literaturgeschichte (Magdeburg 1873) 1. S. 489.

„Für jetzt indeß“, fährt er fort, „könntest du mir wohl einen kleinen Aufschluß geben in einer Frage, welche denselben Gegenstand betrifft: du hast mich gerade zur rechten Zeit daran erinnert. Vor Kurzem hat mich nämlich jemand in nicht geringe Verlegenheit gebracht. Ich tadelte gewisse Dinge, weil ich sie häßlich fand, und lobte andere, weil sie schön seyen. Da nahm jener Mann das Wort, und sagte zu mir mit bitterem Hohne: ‚Woher weißt du denn eigentlich, Socrates, was schön ist und was häßlich? bist du im Stande anzugeben, worin die Schönheit (τὸ καλὸν) besteht?‘ Diese Frage machte mich, bei meiner geistigen Beschränktheit, sehr verlegen, und ich wußte ihm nichts zu antworten. Voll Aerger über mich selbst verließ ich die Gesellschaft, und gelobte, sobald ich einen von euch gelehrten Männern antreffen würde, mich von ihm über die Sache belehren zu lassen, und dann gründlich unterrichtet, zu jenem der mich gefragt, zurückzukehren und mir Genugthuung zu holen. So bist denn du, wie ich eben sagte, mir gerade recht gekommen. Sey also so freundlich, mir auseinanderzusetzen, worin das Wesen der Schönheit (αὐτὸ τὸ καλὸν) besteht; unterweise mich darüber erschöpfend, damit ich nicht ein zweites Mal in Verlegenheit komme und ausgelacht werde. Denn du durchschaust ja Dinge dieser Art bis auf den Grund, und es ist das sicher nur ein ganz kleines Theilchen von dem reichen Schatze des Wissens über welchen du verfügst.“

Hippias. „Ja wahrhaftig, beim Zeus, ein ganz kleines Theilchen, Socrates, und ich möchte wohl sagen, gar nicht der Rede werth.“

Socrates. „So wird mir ja die Sache bald klar seyn, und niemand mir fortan entgegentreten können.“

Hippias. „Gewiß nicht; oder meine Wissenschaft müßte sehr geringen Werth haben.“

Socrates. „Bei der Here, Hippias, es wird mich außerordentlich freuen, wenn wir über jenen Mann triumphiren. Ich denke, es wird dich nicht stören, wenn ich nach seiner Weise verfahre, und gegen deine Antworten Einwendungen mache, damit du mich so vollkommen als möglich aufkläreſt. Denn Einwendungen zu machen, darauf verstehe ich mich einigermaßen. Wenn es dir also recht ist, so will ich Einwendungen machen, um die Sache desto gründlicher aufzufassen.“

Hippias. „So viele du willst. Denn wie ich schon gesagt habe, deine Frage ist nicht von Bedeutung; ich könnte dich ganz andere Fragen beantworten lehren, und zwar so, daß kein Mensch im Stande wäre, dir zu widersprechen.“

Socrates. „Ausgezeichnet! So übernehme ich denn die Rolle jenes Mannes, und erlaube mir, meine Fragen zu stellen. Wenn du ihm deine Abhandlung über die schönsten Aufgaben für die Jugend vorläsest, deren du vorher gedachtest, so würde er, sobald du geendigt hättest, dich vor allen anderen Dingen über die Schönheit (περὶ τοῦ καλοῦ) fragen, — denn

so macht er es immer, — und etwa so sprechen: ‚Werther Gast aus Elis, sind nicht die gerechten Menschen gerecht durch die Gerechtigkeit?‘ Antworte hierauf, Hippias, als ob er selber dich fragte.“

Hippias. „Allerdings, durch die Gerechtigkeit.“

Socrates. „Ist mithin nicht die Gerechtigkeit etwas Wirkliches?“

Hippias. „Ganz gewiß.“

Socrates. „Sind nicht gleichermaßen die weisen Menschen weise durch die Weisheit? und Alles was gut ist, ist es nicht gut durch die Gutheit (τῷ ἀγαθῷ)?“

Hippias. „Wie könnte es anders seyn?“

Socrates. „Dann ist also sowohl die Weisheit als die Gutheit etwas Wirkliches; denn wenn sie das nicht wären, so könnte unmöglich durch die eine der Weise weise, durch die andere das Gute gut seyn.“

Hippias. „Ohne Zweifel sind sie etwas Wirkliches.“

Socrates. „Weiter: alle Dinge die schön sind, sind nicht auch sie schön durch die Schönheit (τῷ καλῷ)?“

Hippias. „Ja, durch die Schönheit.“

Socrates. „Und diese ist etwas Wirkliches?“

Hippias. „Etwas Wirkliches. Aber was soll das Alles schließlich?“

Socrates. „Er wird dich hiernach fragen: ‚So sage mir also, bester Mann, was ist denn das, die Schönheit (τὸ καλόν)?‘“

Hippias. „Aber, Socrates, will diese seine Frage etwas Anderes heißen, als was schön (καλὸν) sey?“

Socrates. „Ich denke wohl, Hippias; er will wissen, was die Schönheit (τὸ καλὸν) sey.“

Hippias. „Was ist denn zwischen diesen zwei Fragen für ein Unterschied?“

Socrates. „Meinst du, daß sie dasselbe sagen?“

Hippias. „Ganz und gar dasselbe!“

Socrates. „Nun, du weißt es ohne Zweifel besser. Uebrigens sieh' wohl zu, guter Freund; er fragt dich nicht, was schön sey, sondern was die Schönheit sey“ *).

Hippias. „Ganz recht; ich werde ihm sagen was die Schönheit sey, und er soll gewiß nichts dagegen einzuwenden haben. So wisse denn, Socrates, wenn ich die Wahrheit sagen soll, eine schöne Jungfrau ist eine Schönheit.“

Socrates. „Beim Anubis, Hippias, eine vortreffliche Antwort, und aller Ehren werth. Also nicht wahr, wenn ich so sage, werde ich die Frage jenes Mannes beantwortet haben, und zwar richtig, ohne daß ich besorgen muß, Widerspruch zu finden?“

*) Ἐρωτᾷ γάρ σε οὐ τί ἐστι καλόν, ἀλλ' ὅ τι ἐστὶ τὸ καλόν.

Hippias. „Wie solltest du das zu besorgen haben, Socrates, wo du ja nur die allgemeine Ansicht aller Menschen aussprichst, und Alle die es hören, dir Zeugniß geben werden, daß du Recht hast!"

Socrates. „Sehr wohl, sehr wohl. Indeß laß mich doch noch das was du sagst, bei mir selbst kurz überlegen. Der Mann, glaube ich, wird mich ungefähr so fragen: ‚Höre, Socrates, antworte mir: wenn die Schönheit selbst etwas Wirkliches ist, dann muß doch durch sie Alles schön seyn was du schön nennst?' Darauf werde ich ihm erwiedern: ‚Freilich, eine schöne Jungfrau ist eine Schönheit durch welche dieses Alles schön ist.'"

Hippias. „Glaubst du nun, daß er noch wagen wird, dir zu widersprechen, als ob deine Antwort nicht richtig wäre? oder daß er, falls er es wagt, sich nicht lächerlich machen wird?"

Socrates. „Daß er es wagen wird, edler Mann, das weiß ich bestimmt; ob er sich aber dadurch dann lächerlich machen wird, das muß sich zeigen. Indeß will ich dir sagen, wie er sprechen wird."

Hippias. „Ja, sage es mir."

Socrates. „‚Wie geistreich du doch bist, Socrates,' wird er sagen. ‚Aber eine schöne Stute, ist die nicht etwas Schönes, da ja doch der Gott selber im Orakel ihr Lob spendet?' 1) Was sollen wir ihm hierauf entgegnen, Hippias? werden wir nicht zugeben müssen, daß auch eine schöne Stute etwas Schönes ist? Denn wir können doch nicht in Abrede stellen, daß das Schöne wirklich schön sey."

Hippias. „Es ist wahr, was du sagst, Socrates, und auch der Gott hat in dem Orakelspruch vollkommen Recht; es gibt wirklich bei uns in Elis sehr schöne Stuten."

Socrates. „‚Sehr wohl,' wird der Mann fortfahren; ‚aber wie, eine schöne Lyra, ist die nicht etwas Schönes?' Sind wir damit einverstanden, Hippias?"

Hippias. „O ja."

Socrates. „Hiernach wird er weiter sagen, — ich sehe es voraus, denn ich kenne seine Weise —: ‚Unvergleichlicher Mann, noch Eins: eine schöne Kanne, ist die nicht auch etwas Schönes?'"

Hippias. „Ich bitte dich, Socrates, wer ist eigentlich der Mensch? wie tactlos und roh muß er seyn, wenn er bei einer ernsten Erörterung so gemeine Dinge zur Sprache bringen kann!"

Socrates. „Nun, er ist freilich nicht besonders fein, sondern ein ganz gewöhnlicher Mann, dem es einzig um die Wahrheit (τὸ ἀληθὲς) zu thun ist. Aber wir müssen ihm nun einmal doch eine Antwort geben, und ich will zuerst sagen, wie ich meine. Wenn die Kanne von einem tüchtigen Töpfer gedreht ist, recht glatt und rund, und dann gut gebrannt, wie es ja solche Kannen gibt, mit zwei Henkeln, die sechs Maaß fassen,

ausnehmend schön, — wenn er, sage ich, eine Kanne dieser Art im Auge hat, so werden wir zugeben müssen, daß sie schön ist. Denn wie sollten wir behaupten, daß etwas Schönes nicht schön sey?"

Hippias. „Das wollen wir freilich keineswegs behaupten."

Socrates. „Dann wird mithin der Mann sagen: ‚Ist also eine schöne Kanne nicht etwas Schönes (καλόν)?' Antworte jetzt."

Hippias. „Nun ja, Socrates, es mag immerhin seyn: auch ein solches Gefäß ist freilich schön, wenn es schön gearbeitet ist. Aber die ganze Schönheit eines solchen Dinges ist von gar keiner Bedeutung im Vergleich zu der Schönheit eines Pferdes, einer Jungfrau, und anderer Erscheinungen dieser Art."

Socrates. „Richtig! jetzt sehe ich, Hippias, was wir unserem Gegner zu erwiedern haben. ‚Mensch,' müssen wir sagen, ‚weißt du denn nicht, daß nach des Heraclitus wahrem Worte auch der schönste Affe häßlich ist, wenn man ihn mit einem Menschen vergleicht; und ebenso die schönste Kanne häßlich im Vergleich mit einer Jungfrau, wie Hippias der Weise spricht?' Ist's recht so, Hippias?"

Hippias. „Freilich, Socrates; du hast ihm da eine vortreffliche Antwort gegeben."

Socrates. „Dann höre weiter. Er wird mir jetzt, das weiß ich gewiß, Folgendes entgegnen: ‚Urtheile selbst, Socrates: wenn jemand die schöne Jungfrau mit einer Göttin zusammenstellt, wird es derselben da nicht gerade so ergehen, wie der Kanne neben der Jungfrau? Das heißt, wird da nicht auch die schönste Jungfrau häßlich erscheinen? Du hast dich auf Heraclitus berufen; aber sagt nicht gerade dieser, mit einem Gott verglichen nehme sich der weiseste Mensch aus wie ein Affe, sowohl mit seiner Weisheit, als mit seiner Schönheit und allen übrigen Vorzügen?' Werden wir ihm zugestehen, Hippias, daß einer Göttin gegenüber die schönste Jungfrau häßlich sey?"

Hippias. „Wer könnte dagegen wohl etwas einwenden wollen?"

Socrates. „Wenn wir ihm das aber zugeben, dann wird er lachen, und sagen: ‚Weißt du auch noch, Socrates, um was ich dich gefragt habe?' Freilich, werde ich entgegnen: worin das Wesen der Schönheit (αὐτὸ τὸ καλόν) bestehe. ‚Und wo ich dich', wird er weiter sagen, ‚um das Wesen der Schönheit frage, nennst du mir Dinge, von denen du jetzt selber gestehst, daß sie eben so wohl häßlich als schön sind?' Du scheinst in der That Recht zu haben! werde ich ihm dann antworten müssen; oder, guter Freund, soll ich etwas Anderes sagen?"

Hippias. „Keineswegs. Denn daß ein Mensch den Göttern gegenüber nicht schön ist, darin hat er vollkommen Recht."

Socrates. „Dann wird er mir aber sicher entgegnen: ‚Wenn ich dir also im Anfange die Frage vorgelegt hätte, was schön sey und zu-

gleich häßlich, und du hättest mir das Nämliche geantwortet wie jetzt, würdest du dann nicht ganz richtig geantwortet haben? Und bist du deßungeachtet jetzt immer noch der Ansicht, die Schönheit (αὐτὸ τὸ καλὸν), das heißt jene Beschaffenheit vermöge deren die Dinge schön sind, sey eine Jungfrau, oder ein Pferd, oder eine Lyra?'" *)

II.

Jede wissenschaftliche Untersuchung über die Schönheit irgend welcher Erscheinungen setzt voraus, daß zuerst der Begriff der Schönheit feststehe. Und es ist nicht wohlgethan, wenn die Wissenschaft, wo sie sich der deutschen Sprache bedient, statt des Ausdruckes „die Schönheit" den Gräcismus „das Schöne" anwendet.

2. Nicht gerade bloß zur Unterhaltung des Lesers haben wir das Fragment aus dem „großen Hippias" wiedergegeben. Wir wollten vielmehr den Socrates einen Grundsatz aussprechen lassen, der für die Methode unseres Vorgehens in diesem Buche von Bedeutung ist; wir wollten überdies die Umsicht hervorheben womit sich, im Gegensatze zu dem oberflächlichen Sophisten, der weise Mann ausdrückt, und davon Veranlassung nehmen, auf einen Gräcismus der wissenschaftlichen Sprache hinzuweisen, der in deutschen Werken die Klarheit und das richtige Verständniß nicht selten wesentlich zu beeinträchtigen pflegt.

3. Wer jene unbekannte dritte Person sey, der Mann welchem Socrates während seiner Unterredung mit Hippias seine eigenen Gedanken in den Mund legt, und über dessen „Tactlosigkeit" sich der Sophist ereifert **), das spricht Socrates selber an einer späteren Stelle des Dialogs mit klaren Worten aus. Er nennt den Mann „Socrates, des Sophroniscus Sohn, der ihm eben so wenig erlaube, über eine Sache oberflächlich abzusprechen die er nicht gründlich durchdacht habe, als von etwas das er nicht wisse, so zu reden, als ob er es wüßte" ***). Dieser verständige Mann nun, um auf unsern Gegenstand zu kommen, würde freilich zu viel beanspruchen, wenn er verlangte, daß jeder der berechtigt seyn will, ein Ding schön oder häßlich zu nennen, die Schönheit selbst zu definiren im Stande sey. Ohne einigermaßen einen Begriff der Schönheit zu haben, wird ohne Zweifel niemand Urtheile dieser Art zu bilden vermögen; aber es genügt dazu ein undeutlicher, unfertiger Begriff: eines vollendeten bedarf es nicht. Indeß Plato hat wissenschaftliche Erörterungen

---

*) Plat. Hipp. mai. Steph. 286 a—289 d. Bipont. 11. p. 15—22. (Stallbaum 4. sect. 2. p. 211—222.)

**) Vgl. oben S. 2 und S. 4.

***) Plat. l. c. Steph. 298 c. Bip. 11. p. 42.

über schöne Erscheinungen im Auge: wie denn die Sophisten über alle Dinge, und so auch über die Künste, mit großer Anmaßung und zur Schau getragener Gelehrsamkeit Untersuchungen anstellten, und namentlich auch Hippias selbst, nach einer Notiz bei Athenäus, eine Schrift veröffentlichte unter dem Titel Συναγωγή, worin er von schönen Frauen gehandelt zu haben scheint*). Um Solches mit Aussicht auf Erfolg thun zu können, will Plato sagen, bedarf man fester und bestimmter Begriffe von jenen Eigenschaften, um die es sich handelt; und in diesem Sinne läßt er seinen Lehrer gegen das Ende seiner Unterredung mit Hippias den nämlichen Gedanken nochmals betonen. „Wenn ich nach Hause komme,“ so klagt Socrates dem Sophisten mit feiner Ironie und wie halb verzweifelt darüber, daß er von diesem keinen Aufschluß erhalten, „wenn ich nach Hause komme, und da von schönen Dingen spreche die man lernen und üben solle, dann fragt mich jener Mann, ob ich mich denn nicht schäme, über Gegenstände dieser Art zu urtheilen, nachdem er mich so unwiderstehlich überführt habe, daß ich nicht einmal wisse, worin die Schönheit bestehe. ‚Wie willst du erkennen,‘ sagt er, ‚ob zum Beispiel eine Rede schön ist oder nicht, oder irgend welches andere Ding, wo du nicht weißt, was die Schönheit (τὸ καλὸν) ist?‘“ **)

4. Die Erörterung zwischen Socrates und dem Sophisten bleibt ohne Resultat: sie bringen es, wie es eben der Zweck dieses Dialogs verlangt, zu keiner Bestimmung des Wesens der Schönheit, und Socrates beschließt zuletzt die Besprechung mit der Aeußerung, er habe aus den Verlegenheiten welche ihm der kritische Widerspruch des wiederholt erwähnten Ungenannten bereite, und der Unterredung mit Hippias, doch Einen Gewinn gezogen, der ihn über die Erfolglosigkeit ihrer Untersuchung trösten müsse: er glaube nämlich jetzt den Sinn und die Bedeutung des Sprüchwortes zu verstehen, „Alles Schöne ist schwer“ 2). Daß das Sprüchwort auch in dem Sinne wahr ist in welchem es Socrates hier anwendet, das zu beweisen dürfte schon die Thatsache genügen, welche seiner Zeit Cäsar Baldinotti constatirte. „Seit Plato bis auf unsere Tage sind über die Schönheit zahlreiche und starke Bände geschrieben worden. Bei dem Umfange des Gegenstandes und seiner Schwierigkeit, bei der großen Zahl und der Bedeutung der Gelehrten, gehört viel Muth dazu, einen neuen Versuch in dieser Sache zu unternehmen***)“.

Nun kann es aber nichts weniger als förderlich seyn bei wissenschaftlichen Untersuchungen, wenn die Ausdrücke deren man sich für

---

*) Athen. Deipnosophistae, 13. c. 89. pag. 609. Vgl. Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (Breslau 1834), 1. S. 22.

**) Plat. Hipp. mai. Steph. 304 d. Bip. 11. p. 56. (Stallbaum p. 263.)

***) Baldinotti, De Metaphys. gen. c. 6. n. 269.

wesentliche Begriffe dabei bedient, nicht vollkommen bestimmt, namentlich, wenn sie doppelsinnig sind. Ist es in der That eine schwierige Aufgabe, in Rücksicht auf das Wesen der Schönheit und das was damit zusammenhängt, genaue Bestimmungen festzustellen, dann sollte folglich die Philosophie jedenfalls darauf bedacht seyn, dabei wenigstens für jenen Begriff auf den es gerade ankömmt, für die Schönheit selbst, nicht einen Ausdruck zu gebrauchen, der unter der bezeichneten Rücksicht ganz und gar nicht zweckmäßig erscheinen kann. Proclus macht zu einer Stelle im fünften der zehn Dialoge Plato's „Ueber das Gemeinwesen“ die Bemerkung: „‚Die Schönheit‘ und ‚das Schöne‘ sind also keineswegs Eines und dasselbe“ 3). Freilich nicht. „Die Schönheit“ (τὸ καλὸν) ist eine Beschaffenheit, mithin das Wort der Ausdruck für einen abstracten Begriff; „das Schöne“ (τὰ καλὰ) hingegen ist die Gattung, in welche alle Dinge gehören denen jene Beschaffenheit eignet: das Wort nennt also einen allgemeinen Begriff *(idea universalis)*. In den vier letzten Versen der „Nänie“ von Schiller:

Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten, ist herrlich:
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orcus hinab —

haben wir für das Letztere drei Beispiele; wie „das Schöne“, in derselben Weise sind „das Vollkommene“ und „das Gemeine“ Namen für Gattungsbegriffe; die entsprechenden abstracten Ausdrücke wären dagegen „die Vollkommenheit“, „die Gemeinheit“. Die griechische Sprache unterscheidet diese zwei Arten von Begriffen ganz greifbar auch im Ausdrucke (τὰ καλὰ, τὸ καλὸν): und dennoch konnte Plato, ohne für seine Fiction den Vorwurf ästhetischer Unwahrheit besorgen zu müssen, den Sophisten, der freilich nicht als Mann der Wissenschaft, aber doch als Mann von „Bildung“ auftritt, die zwei Begriffe mit der vollsten Zuversichtlichkeit verwechseln lassen (oben, S. 3 f.); und dennoch fand auch Proclus es nicht überflüssig, seine Leser vor solcher Verwechselung ausdrücklich zu warnen.

Kann man es hiernach anders als in hohem Maaße unzweckmäßig finden, wenn die deutsche Philosophie sich gewöhnt hat, beide Begriffe mit einem einzigen Worte zu bezeichnen, und statt „die Schönheit“ mit Vorliebe und fast immer zu sagen „das Schöne“? Jeder Leser der sich nicht etwa schon durch eine Anzahl Unklarheiten und Mißverständnisse hindurchgearbeitet, und am Ende glücklich die Entdeckung gemacht hat, die Philosophie verstehe unter dem Gattungsnamen „das Schöne“ häufig etwas ganz Anderes, als was der Sprachgebrauch sonst durch denselben ausdrückt, kann durch eine solche Redeweise nur irregeführt werden: um

so mehr, da er an anderen Stellen „das Schöne“ wieder in seiner eigentlichen, jedem Deutschen geläufigen Bedeutung, für „die schönen Dinge“, angewendet findet. Wozu hat denn unsere Sprache für den abstracten Begriff das Substantiv „die Schönheit“?*)

5. Wir haben es schon angedeutet: die griechische Wissenschaft führte diese Gefahr von Mißverständnissen nicht herbei, wenn sie statt des unserem „Schönheit“ entsprechenden κάλλος vielfach den Ausdruck τὸ καλὸν anwendete, und ebenso, in ganz analoger Weise, die Begriffe „Wahrheit“ und „Gutheit“ mit τὸ ἀληθὲς und τὸ ἀγαθὸν (oben, S. 4. 3) zu bezeichnen gewohnt war. Denn diese griechischen Ausdrücke sind nicht Gattungsnamen, wie es in unserer Sprache „das Schöne“, „das Wahre“, „das Gute“ sind: für den Begriff der Gattung gebrauchte der Grieche die Mehrheit (τὰ καλὰ u. s. w.). Auch jene Philosophie die sich der lateinischen Sprache bediente, wie die der abendländischen Kirchenväter und die Scholastik, konnte noch immerhin auch in diesem Punkte sich an ihre griechischen Quellen anschließen und für die abstracten Begriffe die Wörter *pulchrum*, *verum*, *bonum* festhalten. Denn wenn diese, weil ohne den Artikel auftretend, auch weniger ausschließlich und genau erscheinen, als die entsprechenden griechischen, so bleibt bei ihnen die Gefahr der Verwechselung doch immer noch hinlänglich fern, da die lateinische Sprache, ob auch vielleicht nicht mit jener Ausschließlichkeit wie die griechische, sich für den Gattungsbegriff der Mehrzahl *(pulchra, vera, bona)* zu bedienen pflegt.

Marsilius Ficinus hielt übrigens das erwähnte Neutrum in der Einzahl *(pulchrum)* offenbar schon für minder zweckmäßig; die Ueberschrift der Abhandlung des Plotin, Περὶ τοῦ καλοῦ, gibt er deßhalb in seiner Uebersetzung durch *De pulchritudine*, und wo es in Plato's Dialogen heißt τὸ καλὸν, da übersetzt Ficinus nicht einfach *pulchrum*, sondern *ipsum pulchrum*. Auch Muret erklärt es für sehr wohlgethan, daß Argyropulus das τὸ ἀγαθὸν des Aristoteles durch *ipsum bonum* wiedergegeben, und weist dabei auf den ganz parallelen Ausdruck τὸ καλὸν hin, welcher „die allem Schönen gemeinsame Beschaffenheit bezeichne, vermöge deren es eben schön sey“ 4). Zwecklos und ohne Vor-

*) Das Wort *homo* ist der Ausdruck für den Begriff der Art, *humanitas* bezeichnet den abstracten Begriff jener Eigenthümlichkeit, durch welche das Einzelwesen dieser Art angehört; *humanitas* ist die *forma specifica*, welcher der Träger derselben, *homo*, als *subiectum* gegenübersteht. In ganz analogem Verhältnisse, wie *humanitas* zu *homo*, steht „die Schönheit“ zu „das Schöne“. Nun versuche man es einmal, in wissenschaftlichen Untersuchungen statt des Wortes *humanitas*, und anderer gleichartiger, vorwiegend den Ausdruck *homo* und die diesem entsprechenden zu gebrauchen. Wäre nicht damit die Confusion zum Princip erhoben?

theil wäre es wohl kaum gewesen, wenn auch die Scholastik sich entweder dieser Wendung, oder der abstracten Substantive bedient hätte. Daß man aber im Anschluß, sey es an Arbeiten der Scholastik sey es an griechische Originale, den Gräcismus auch noch in deutsche Abhandlungen über wissenschaftliche Fragen herübergetragen hat, und so sich gewöhnte, den Begriff „die Schönheit" durch „das Schöne", „die Gutheit" durch „das Gute" auszudrücken, das muß, meinen wir, als sehr unvorsichtig und unüberlegt gelten; jedenfalls ist die Redeweise nothwendig eine ergiebige Quelle von Mißverständnissen und Irrungen, und sollte deßhalb, weil ganz entbehrlich und durch nichts motivirt, mit aller Sorgfalt vermieden werden.

III.

Was „eine Kunst" sey, was „die Wissenschaft einer Kunst", und was „die Theorie einer Kunst". Zwei Arten von Kunsttheorien: „mechanische" und „wissenschaftliche".

6. Um den Begriff der Aesthetik mit klarer Bestimmtheit feststellen zu können, ist es nothwendig, daß wir zunächst drei andere, die in der Ueberschrift bezeichneten, Begriffe erklären.

„Eine Kunst", definirt Aristoteles, „ist die Fähigkeit, nach richtigen und von der Vernunft aufgefaßten Regeln etwas Bestimmtes zu machen" 5). Das Wort ist hier in seiner ersten, in der subjectiven oder transitiven Bedeutung genommen, in welcher es eine Beschaffenheit des Menschen, eine bleibende (habituelle) Vollkommenheit ausdrückt.

Es liegt in der Definition offen angedeutet, daß nur ein mit Vernunft begabtes Wesen, zunächst also der Mensch, der Träger einer Kunst seyn kann. Die Vögel wenn sie Nester, die Bienen wenn sie ihre Zellen bauen oder ihren Honig bereiten, die Ameise und der Biber in der Anlage ihrer Wohnungen, üben nicht eine Kunst; sie verfahren freilich dabei nach vollkommen richtigen Regeln, aber sie haben keine Vernunft welche dieselben auffassen könnte. Es ist „die Meisterin aller Dinge", die Weisheit des Schöpfers, welche die Thiere mittelst der ihnen verliehenen „sinnlichen Urtheilskraft" *) leitet, und sie für die von ihr beabsichtigten

*) Wir werden dieses Vermögens auch später wiederholt zu erwähnen haben; darum ist es gut, wenn wir schon hier sagen, was man darunter zu verstehen hat. Die sinnliche Urtheilskraft *(vis aestimativa)* ist eine Vollkommenheit, mit welcher in jedem Sinnenwesen, auch im Menschen, das niedere Erkenntnißvermögen ausgestattet erscheint. Sie dient dem Sinnenwesen dazu, die Dinge, ohne daß es von denselben unmittelbar eine dem leiblichen Organismus zusagende oder widerwärtige Wirkung erfahren hat, als für gewisse Zwecke dienlich aufzufassen, oder umgekehrt als diesen Zwecken gefährlich oder nachtheilig. Die erwähnten Zwecke aber sind im Allgemeinen,

Resultate die geeigneten Mittel anwenden lehrt. — Wenn manche Aesthetiker den Unterschied zwischen der Natur und der Kunst darin finden wollen, daß jene „nach nothwendigen Gesetzen wirke", die Kunst hingegen „nach frei entworfenen Regeln handle" *), so ist das sehr ungenau und mißverständlich, um nicht zu sagen, unrichtig. Die Uebung jeder Kunst hängt freilich von der Freiheit des Menschen ab, aber nicht ihre Regeln; diese sind insgesammt nothwendige Gesetze, in der Natur der Dinge gegründet, und weiter in der Weisheit Gottes von welcher die Natur der Dinge abhängt. Denn, um mit St. Augustin zu reden, „jene oberste Kunst des Allmächtigen durch welche aus Nichts alle Dinge geworden, und die man auch die Weisheit Gottes nennt, sie ist es auch welche durch den Künstler wirkt, damit seine Werke schön seyen und angemessen" 6).

Ein Zweites das sich aus der Definition des Aristoteles ergibt, ist der Unterschied der Kunst von der Wissenschaft. Die Letztere, gleichfalls im subjectiven Sinne, ist das Erkennen eines Gegenstandes aus den Gründen, durch welche sein Wesen bestimmt wird. In diesem Erkennen, in dieser Zuständlichkeit der Vernunft, ist also die Wissenschaft abgeschlossen. Zum Begriff der Kunst hingegen gehört einerseits zwar die Kenntniß ihrer Regeln, indeß nicht wesentlich die Erkenntniß der Gründe aus welchen dieselben hervorgehen; anderseits aber muß zu dieser Kenntniß nothwendig noch jene habituelle Vollkommenheit der entsprechenden Kräfte hinzutreten, durch welche der Mensch wirklich im Stande ist, das was je die Aufgabe der Kunst bildet, zu machen. Diese Vollkommenheit wird in den meisten Fällen, um nicht zu sagen in allen, nicht anders erlangt als durch vielfältige Uebung.

7. Die Wissenschaft eines Gegenstandes, wie wir eben sagten, besitzt derjenige, welcher das Wesen desselben durch die Gründe erkennt, die es bestimmen. Das Wort im objectiven Sinne genommen, ist demnach die Wissenschaft eines Gegenstandes „die Darstellung oder die Entwickelung seines Wesens aus den Gründen, durch welche dasselbe bestimmt wird".

Was wird hiernach „die Wissenschaft einer Kunst" seyn? Reden wir zunächst, um uns leichter klar auszudrücken, von einer bestimmten Kunst, etwa von der Malerei. Worin tritt das Wesen der Malerei hervor? Allgemein, in ihrer besonderen Aufgabe, in ihren obersten Gesetzen, und in der Art der Mittel welche sie anwendet. Und wodurch bestimmen sich diese Elemente? Die Art der Mittel welche die Malerei

---

einerseits die Erhaltung des Einzelwesens und die Förderung seines leiblichen Lebens, anderseits die Erhaltung der Art, durch die Fortpflanzung und die Sorge für das Erzeugte. (Man vgl. meine Abhandlung „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie", N. 9, S. 26 ff.)

*) Ficker, Aesthetik (2. Aufl. Wien 1840) § 87. Krug, Aesthetik, § 58.

anzuwenden hat, und die obersten Gesetze dieser Kunst, hangen offenbar von ihrer Aufgabe ab. Diese Letztere selbst aber bestimmt sich durch nichts Anderes, als durch die Gesammtheit der Wirkungen, welche die Leistungen der Malerei zur Förderung des Wohles der menschlichen Gesellschaft hervorzubringen im Stande sind. Zur Förderung des Wohles der Menschheit sagen wir: denn einzig Wirkungen dieser Art konnte die Weisheit Gottes beabsichtigen, indem sie in die menschliche Natur die Anlage zur Malerkunst legte; eine Wirkung welche den Absichten der ewigen Weisheit zuwiderläuft, kann aber unmöglich die Aufgabe einer Kunst bilden, welche dieser allein ihr Daseyn verdankt. Die Wissenschaft der Malerei wird also zunächst die Wirkungen ins Auge fassen welche von Werken der Malerei ausgehen können, und indem sie diejenige oder diejenigen dieser Wirkungen, welche dazu angethan sind, das Wohl der menschlichen Gesellschaft in irgend einer Richtung zu fördern, von den werthlosen und den nachtheiligen scheidet, die eigentliche Aufgabe dieser Kunst feststellen. Aus der Natur dieser Aufgabe wird sie dann die obersten Gesetze der Malerei entwickeln, und die Art der Mittel bestimmen welche dieselbe anzuwenden hat.

Fassen wir diese Gedanken jetzt allgemein, so ergibt sich für den Begriff um den es sich handelt, diese Definition: „Die Wissenschaft einer Kunst ist die Darstellung, welche die eigentliche Aufgabe dieser Kunst nach den maaßgebenden Rücksichten bestimmt, und aus dieser Aufgabe ihre obersten Gesetze sowie die Art ihrer Mittel entwickelt.“

8. Es ist noch der dritte Begriff übrig, „die Theorie einer Kunst“, oder „eine Kunst im objectiven oder intransitiven Sinne“. Hierfür finden wir bei Thomas von Aquin zwei Definitionen; namentlich die eine derselben entspricht genau der oben (6. S. 10) nach Aristoteles gegebenen Erklärung der Kunst im subjectiven Sinne. „Die Theorie einer Kunst“, sagt nämlich der heilige Kirchenlehrer, „ist die Gesammtheit der richtigen Regeln, nach denen etwas Bestimmtes gemacht werden soll“ 7). Im Anschlusse an eine andere Stelle dagegen können wir den Begriff ausführlicher so erklären. Die Theorie einer Kunst ist die systematisch geordnete Gesammtheit jener Anweisungen, welche dazu angethan sind, den Menschen in seiner Thätigkeit für die Verwirklichung der Aufgabe eben dieser Kunst mit Sicherheit zu leiten. Die Anweisungen und Regeln aus denen sich die Theorie zusammensetzt, sind nichts Anderes als der Ausdruck der Mittel, durch deren verständige Anwendung der Zweck der künstlerischen Thätigkeit verwirklicht wird 8).

Einer weiteren Erläuterung bedürfen, unserer Aufgabe gegenüber, diese Begriffsbestimmungen nicht; dagegen erheischt dieselbe, daß wir die wesentliche Verschiedenheit der zwei Arten von Kunsttheorien darlegen, welche beide unter die gegebenen Definitionen fallen. Die eine dieser zwei Arten characterisirt Cicero, die andere Plato.

9. In dem ersten seiner drei Dialoge über die oratorische Beredtsamkeit läßt nämlich der römische Redner die Theorie dieser Kunst in folgender Weise sich bilden. „Das Verfahren und die Grundsätze welche in den wirklichen Reden tüchtiger Redner hervortraten, haben Männer von Gewandtheit und Erfahrung durch sorgfältige Beobachtung aufzufassen gesucht; sie haben diese Grundsätze gesammelt, sie zu bestimmten Regeln formulirt, sie unter allgemeine Gesichtspunkte gebracht und systematisch geordnet. So haben also die Meister auf diesem Gebiete nicht etwa dadurch ihre vollendete Beredtsamkeit sich erworben, daß sie sich die Regeln der Theorie zur Richtschnur nahmen: sondern die Weise des Verfahrens welche ihr eigenes Genie sie lehrte, wurde beobachtet, fixirt und nachgeahmt; und die Beredtsamkeit wie sie in der Wirklichkeit aufgetreten ist, verdankt ihr Daseyn keineswegs der Theorie, sondern es ist umgekehrt diese Letztere aus der thatsächlichen Uebung der Beredtsamkeit hervorgegangen“ *). Wie man leicht sieht, wird eine Theorie dieser Art nichts weiter seyn, als eine übersichtlich geordnete Sammlung von Regeln, welche den Redner verschiedenartige angemessene Mittel, Kunstgriffe, kennen lehren, und ihn dadurch in seiner Thätigkeit unterstützen. Cicero fügt die Bemerkung hinzu, eine solche Theorie könne zwar nicht als das vorzüglichste Mittel gelten durch welches man sich die Beredtsamkeit erwerbe, aber sie habe anderseits doch ihren Werth, und verdiene alle Beachtung.

Höhere Anforderungen als in dieser Stelle der Römer, stellt an die Theorie der Beredtsamkeit Plato. Der Arzt, wenn er anders in der Uebung seiner Kunst nicht bloß mechanisch nach einer Anzahl empirischer Regeln verfahren wolle, sondern nach sicheren und wohl verstandenen Grundsätzen, müsse mit der Natur des menschlichen Leibes bekannt seyn, um urtheilen zu können, nach welchen Rücksichten, unter welchen Umständen und Bedingungen, und in welchem Maaße jedes seiner Mittel zur Anwendung zu kommen habe: in ganz gleicher Weise müsse seinerseits der Redner die Natur und Beschaffenheit der menschlichen Seele studirt haben, und ihre Vermögen, ihre Thätigkeiten und Zustände, sowie die Momente welche ihre Stimmung und ihr Streben zu beeinflussen pflegen, gründlich kennen. Denn die Aufgabe des Redners bestehe ja eben darin, durch seine Vorträge auf die Seele zu wirken, und ihr freies Streben entscheidend zu bestimmen. Die elementären Anweisungen der Rhetoren, über Periodenbau und Numerus und andere Vorzüge des Styls, über Bilder und Redefiguren und oratorische Amplification, können deßhalb für sich allein den Ansprüchen ganz und gar nicht genügen, welche man an eine gute Theorie einer Kunst zu machen berechtigt sey; und namentlich, wie es durchweg geschehe, eine Theorie der Beredtsamkeit geben wollen ohne

*) Cic. de or. 1. c. 23. n. 109. c. 32. n. 146.

psychologische Grundlage, das heiße gerade so viel, als zu Fuß eine Reise machen ohne Augen und Licht*).

Was Plato verlangt, das läuft, allgemein gefaßt, offenbar darauf hinaus, daß die Theorie einer Kunst zunächst das Resultat, in dessen Verwirklichung je die Kunst ihre Aufgabe erkennt, und welches mithin den Zweck aller Anweisungen der Theorie bildet, scharf ins Auge fasse und allseitig beleuchte; daß sie weiterhin dann diese Anweisungen selbst, nicht wie ebenso viele Axiome einfach hinstelle, sondern sie zu dem Zweck den sie realisiren helfen sollen, in Beziehung bringe, sie aus diesem ableite oder auf denselben zurückführe, und dadurch sowohl sie begründe, als auch dem angehenden Künstler es möglich mache, sie je nach ihrer Bedeutung mit voller Klarheit und Bestimmtheit aufzufassen. Und es wird wohl niemand in Abrede stellen wollen, daß ein Verfahren dieser Art überall dort unerläßlich ist, wo das gründliche Verständniß der technischen Anweisungen, und ihre richtige Anwendung auf die einzelnen Fälle und verschiedenartigen Umstände sichergestellt werden soll. Denn wie wir schon bemerkten, die Regeln der Theorie sind ja nichts anders, als der Ausdruck der Mittel, von deren umsichtiger Verwerthung die Verwirklichung des Zweckes auf den je die Kunst ausgeht, bedingt erscheint. Nun hängt aber die Natur des Mittels gerade von der Natur des Zweckes für welchen es dienen soll, immer und ausschließlich ab: nur in seiner Beziehung zum Zwecke, und durch diesen, kann mithin das Mittel voll und mit Bestimmtheit begriffen, und mit Sicherheit angewendet werden.

Offenbar enthält die nach solchen Grundsätzen ausgeführte Theorie einer Kunst nicht bloß die Regeln, sondern in Verbindung mit denselben zugleich die Wissenschaft ihrer Kunst (vgl. N. 7. S. 11 f.): wir werden sie mithin am besten „die wissenschaftliche Theorie“ nennen. Für die andere, von Cicero characterisirte Art dürfte dagegen der geeignetste Name „mechanische Theorie“ seyn. Bei der Unklarheit mit welcher man, nach einer sehr wahren Bemerkung Sulzers, vielfach zu denken pflegt, könnte sich freilich jemand geneigt fühlen, für diese zweite Art den Namen „practische Theorie“ vorzuziehen. Aber diese Bezeichnung würde vollständig verfehlt seyn. Denn „practisch“ muß jede Theorie einer Kunst seyn, wenn sie anders nicht für werthlos erklärt werden will; und es liegt am Tage, daß die „wissenschaftliche Theorie“ um Vieles practischer ist, das heißt die Uebung der Kunst zu fördern geeigneter, als die „mechanische“.

*) Plat. Phaedr. Steph. 268 a—271 d. Bipont. 10. pag. 366—373.

IV.

Die Aesthetik: ihr Begriff, ihre Aufgabe, ihre natürlichen zwei Theile. Der Werth dieser Wissenschaft und ihre Bedeutung für das Leben. Ob ihr gegenwärtiger Stand dieser ihrer Bedeutung entspreche.

10. Wie jedermann weiß, sind unter den Künsten mehrere, welche man als „schöne Künste" zu bezeichnen pflegt: z. B. die Architectur, die Musik, die Poesie, die Malerei und andere. Die Wissenschaft der schönen Künste nun, das ist die Aesthetik*). Dieselbe hat mithin, in Rücksicht auf jede schöne Kunst, auf Grund der maaßgebenden Principien, deren eigentliche Aufgabe festzustellen, und aus dieser ihre obersten Gesetze und die Art ihrer Mittel zu entwickeln (7. S. 11 f.).

Daß die Schönheit ein Vorzug sey, welcher in den Leistungen der schönen Künste hervorzutreten pflegt, darauf deutet schon der Name dieser Letzteren unverkennbar hin. Sie ist indeß nur die vornehmste unter den Eigenschaften dieser Leistungen: wir sagen ja für Niemanden etwas Neues, wenn wir bemerken, daß die Werke der Malerei, oder der Poesie, der Beredtsamkeit, der Architectur oft überdies auch durch Anmuth, oder durch großartige Erhabenheit, oder durch Wahrheit, Mannichfaltigkeit, Neuheit, und ähnliche Eigenschaften sich auszeichnen und unser Interesse in Anspruch nehmen. Durch den „Sohn des Sophroniscus" hat uns Plato früher (3. S. 6) aufmerksam machen lassen, daß man sich schämen müsse, wenn man von etwas das man nicht wisse, so rede als ob man es wüßte, und über schöne Dinge zu urtheilen sich unterfange, solange man nicht einmal Klarheit darüber habe, was die Schönheit sey. Das Nämliche gilt offenbar nicht minder in Rücksicht auf die übrigen Eigenschaften, durch welche sich die Werke der schönen Künste, wie eben erwähnt wurde, als solche zu characterisiren pflegen. So ergibt sich nothwendig als der erste Theil unserer Wissenschaft eine Abhandlung, in welcher wir das Wesen eines jeden dieser Vorzüge genau zu bestimmen, oder „die ästhetischen Grundbegriffe" festzustellen suchen. Hiernach erst können wir, im zweiten Buche, die schönen Künste selbst ins Auge fassen, um ihre Aufgabe, ihre obersten Gesetze, und ihre Mittel wissenschaftlich zu behandeln.

11. Aber wenn die Aesthetik, wie wir vorher definirten, nichts weiter seyn will, als „die Wissenschaft der schönen Künste", dann erscheint dieselbe, so könnte man denken, als etwas sehr Entbehrliches. Denn früher (9. S. 14) hörten wir, in der wissenschaftlichen Theorie einer Kunst sey, in Verbindung mit den technischen Anweisungen, je auch die

*) Ueber diesen Namen vgl. unten N. 204.

Wissenschaft dieser Kunst enthalten. Was kann mithin die Aesthetik noch bieten, das in der Gesammtheit der wissenschaftlichen Kunsttheorien nicht schon gegeben wäre?

Eine Folgerung dieser Art würde einigermaßen voreilig seyn. Schon darum zunächst, weil sie von der Voraussetzung ausgeht, daß für jede einzelne schöne Kunst bereits eine gute wissenschaftliche Theorie vorliege, der Inhalt dieser Voraussetzung aber bis zur Stunde noch keineswegs als wirkliche Thatsache gelten kann. Hierzu kommen aber noch andere Rücksichten, welche von dieser Thatsache ganz unabhängig sind.

Erstens sind nämlich unter den wissenschaftlich festzustellenden Sätzen von denen die einzelnen schönen Künste beherrscht werden, nicht wenige, die für eine jede derselben ihre Bedeutung haben. Als solche Sätze sind nicht nur diejenigen insgesammt zu bezeichnen, welche die vorher als der erste Theil der Aesthetik aufgeführte Lehre „von den ästhetischen Grundbegriffen" enthält, sondern überdies auch ein bedeutender Abschnitt des zweiten Theiles unserer Wissenschaft, in welchem von den schönen Künsten im Allgemeinen die Rede ist. Ihrem Umfange nach bildet die Entwickelung der hiermit angedeuteten Punkte die größere Hälfte der Aesthetik; indem sie es auf sich nimmt, dieselben mit wissenschaftlicher Gründlichkeit festzustellen, überhebt sie die wissenschaftliche Theorie jeder einzelnen schönen Kunst der Nothwendigkeit, diese keineswegs unschwere Arbeit selber vorzunehmen, und erleichtert ihr dadurch die Erfüllung jener besonderen Aufgabe welche derselben eigenthümlich ist.

Was dann, zweitens, die weiteren Abschnitte betrifft, in welchen die Aesthetik die Principien jeder einzelnen schönen Kunst insbesondere feststellt, so kann allerdings derjenige welcher eine gute wissenschaftliche Theorie jeder einzelnen in Händen hat, dieser Abschnitte entbehren. Indeß man wolle nicht übersehen, daß eine wissenschaftliche Theorie die besondere Wissenschaft ihrer Kunst zwar enthält: aber daß sie dieselbe keineswegs für sich, als reine Wissenschaft entwickelt, sondern in möglichst inniger Verschmelzung mit den technischen Regeln der entsprechenden „mechanischen" Theorie. So verlangt es die Rücksicht auf die Praxis der Kunst, in deren Förderung auch die wissenschaftliche Theorie, um nichts weniger als die mechanische, ihren einzigen Zweck erkennt. Wer es nicht darauf abgesehen hat, selbst eine bestimmte Kunst zu üben oder Andere zu solcher Uebung anzuleiten, vielmehr lediglich wünschen muß, die Künste insgesammt ihrem Wesen nach zu kennen, der wird den kürzeren Weg ohne Zweifel vorziehen, und statt in einer Menge von Theorien die darin an verschiedenen Stellen zerstreuten Principien mühsam aufzusuchen und zu sammeln, lieber sich an jene Eine Wissenschaft wenden, welche ihm die nämlichen Principien in methodischer Verbindung und übersichtlicher Folge bündig vorführt, und sie überdies tiefer begründet, als es auch der

wissenschaftlichen Theorie die nothwendige Rücksicht auf ihren rein practischen Zweck in vielen Fällen gestattet.

Bei dem unberechenbar mächtigen Einflusse der schönen Künste und ihrer Werke auf das Leben, insbesondere auf die religiöse und ethische Seite desselben; bei dem Interesse anderseits das jene ihrer Leistungen welche dem Genusse zu dienen bestimmt sind, in Anspruch zu nehmen pflegen: muß man es nun aber vollkommen begründet finden, wenn ein Jeder dem nicht die zu einer wissenschaftlichen Auffassung nothwendige Vorbildung mangelt, sich aufgefordert fühlt, die Kenntniß der eigentlichen Aufgabe der schönen Künste und ihrer Gesetze sich anzueignen.

Zu dieser Rücksicht ist seit einigen Jahrzehnten noch die Thatsache hinzugetreten, daß nicht nur die historische Forschung mit ungewöhnlichem Eifer sich den schönen Künsten und ihrer Vergangenheit zugewendet, sondern selbst in den Tagesblättern kritische Berichte über künstlerische Leistungen der Gegenwart eine stehende Rubrik zu bilden angefangen haben. Die Kritik einer künstlerischen Leistung ist ein Nonsense, wenn derselben nicht bestimmte Anschauungen über das Wesen der Kunst welcher die Leistung angehört, zu Grunde liegen; und nicht weniger setzt solche Anschauungen die Geschichte einer Kunst voraus, es wäre denn, sie beschränkte sich auf eine bloß chronikenartige Aufführung der in den Bereich jener Kunst gehörenden Werke. Historische Darstellungen haben den beneidenswerthen Vorzug, auch von der Oberflächlichkeit leicht verstanden zu werden, und sind darum jener großen Menge, die sich berufen fühlt, der „gebildeten“ Klasse anzugehören, immer willkommen; die Lectüre von Tagesblättern aber betrachtet heutzutage geradezu fast jedermann als eines der wesentlichsten Lebensbedürfnisse. Was steht zu erwarten, wenn etwa die ästhetische Kritik in den Tagesblättern so gut wie die Darstellung der kunstgeschichtlichen Bücher von Grundsätzen ausgehen, und in weitestem Umkreise Anschauungen ausstreuen sollten, welche gleichzeitig den evidentesten Sätzen der gesunden Philosophie widersprechen, und Wahrheiten der Offenbarung verläugnen?

Hierdurch ist, wenn wir nicht irren, die Bedeutung der Aesthetik für die gesammte Gesellschaft dargethan, und mit dieser die Berechtigung ihrer Existenz.

12. Wer diese Bedeutung zu würdigen versteht, der mag mit Recht sich wundern, wenn er den Geschichtschreiber „der Aesthetik in Deutschland“, Hermann Lotze, die „Ueberzeugung“ aussprechen hört, „daß die deutsche Literatur an kunstkritischen Leistungen von vorzüglichem Werthe zwar überreich ist, daß aber von diesen Arbeiten doch bisher sehr Weniges sich zu einem bleibenden Gewinn allgemein aussprechbarer ästhetischer Resultate verdichtet hat“. An einer

späteren Stelle seiner Geschichte wiederholt Lotze denselben Gedanken. „Nur in unbeträchtlichem Maaße sey es bisher möglich, den Eindruck der Kunstwerke auf die einfachsten und klarsten Verhältnisse zurückzuführen"; so oft es sich um „den Geist einer bestimmten Kunst" handle, „erheben sich über jeden einzelnen Begriff und jeden Gesichtspunkt, der zur Beweisführung herangezogen werde, endlos nach rückwärts Meinungsverschiedenheiten"; „überall wo die ‚Auffassungen' beginnen, habe" nun aber „die Wissenschaft vorläufig aufgehört, und die Geschichte der Aesthetik könne aus einem Chaos einander mißverstehender Meinungen nur einige leidlich sichergestellte Brücken zum Einverständniß hervorheben" *).

In vollstem Einklange mit dieser wenig erfreulichen Characteristik stehen die Gedanken, womit Carl Schnaase die „Allgemeine Einleitung" zu seiner „Geschichte der bildenden Künste" eröffnet. Seit vielen Jahren, klagt dieser Gelehrte, haben sich, besonders in Deutschland, die feinsten und edelsten Geister mit theoretischen Erörterungen über Schönheit und Kunst beschäftigt; zahllose Versuche seyen unternommen worden, den Schönheitsbegriff zu fixiren; jedes der neu aufgekommenen philosophischen Systeme, und alle Abzweigungen derselben, haben sich daran gewagt: aber sie haben gerade in diesem Gegenstande am wenigsten Erfolg und Zustimmung erhalten. Während in allen anderen Fächern die wissenschaftliche Feststellung wenigstens bei den Sachverständigen Eingang zu finden pflege, wenden sich hier gerade die welche als solche gelten, entschieden davon ab: als ob sie die Meinung rechtfertigen wollten, daß die Aesthetik eine müßige Aufgabe der Philosophen sey, welche für das Schöne**) wenig Sinn haben, indeß die wahren Freunde und Kenner des Schönen***) es bloß in Einzelerscheinungen und mit dem Gefühle zu betrachten lieben. Anderseits finde man auch wieder diese Kenner in ihren Gefühlsurtheilen so abweichend von einander, in ihren Gründen so widersprechend mit sich selber, daß das Bedürfniß allgemeiner Betrachtung, und der Feststellung von Begriffen und Grundsätzen, sich immer aufs neue wieder geltend mache †). Und so sieht sich denn auch Schnaase genöthigt, „diesen schlüpfrigen Boden aufs neue zu betreten", um Begriffe und Sätze festzustellen, die er zum richtigen Verständniß seiner beabsichtigten historischen Darstellung mit Recht unentbehrlich findet.

Sollen wir noch einem dritten Zeugen das Wort geben? Vielleicht ist es schon darum der Mühe werth, weil seine Erklärung noch um fast

---

*) Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland (München 1868), S. 460. 596 f.

**) „die Schönheit", will Schnaase sagen. Vgl. oben S. 8 ff.

***) „der Schönheit".

†) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste (2. Aufl. Düsseldorf 1866) 1. S. 1.

zwölf Jahre jünger ist, als die neueste der zwei bereits angeführten. „Die philosophische Aesthetik“, so läßt sich derselbe vernehmen, „hat sich nie eines sehr großen Respects, weder seitens des Gelehrten- noch des Laienpublicums, zu erfreuen gehabt. Diese Mißachtung wird man erklärlich und gerechtfertigt finden, wenn man bedenkt, daß sie von ihren ersten Anfängen bis fast in die neueste Zeit, trotz ihrer Prätension, Wissenschaft zu seyn, doch kaum etwas Anderes gewesen ist, als eine Art von neutralem Gebiet zwischen Kunstbeschreibung und wissenschaftlichem Dilettantismus, auf welchem die Phrase einen um so uneingeschränkteren Tummelplatz hatte, als jedermann ein natürliches Recht zu haben glaubte, über das Schöne*) seine besonderen, zu keiner Controle verpflichteten, Gefühle und Ansichten zu hegen. Kein Wunder, daß das Publicum in der ‚Wissenschaft vom Schönen‘**) bald nichts weniger, als eine Wissenschaft zu erblicken vermochte; wenn es dieselbe auch als eine manchmal ganz poetische und anziehende, gewöhnlich freilich ziemlich langweilige, Unterhaltung für nicht besser auszufüllende Mußestunden immerhin gelten ließ“ ***).

Bekanntlich sind es die philosophischen Systeme der Neuzeit, jene von Wolf, Kant, Schelling, Hegel, Herbart, mit „allen ihren Abzweigungen“ wie uns Schnaase sagte, welche seit 130 Jahren die Aesthetik als ihre Domaine betrachteten, denen mithin die in den drei angeführten Zeugnissen characterisirten Erfolge unbestreitbar zufallen. Sollte nicht vielleicht der geringe Werth der Letzteren für den inneren Gehalt dieser Systeme und ihre Zuverläßigkeit ein bedenkliches Sympton seyn? sollte derselbe nicht die Aufforderung enthalten zu einem Versuche, auf dem Grunde wissenschaftlicher Anschauungen die glänzendere Erfolge zu verzeichnen haben als die Speculation der Neuzeit, eine Aufgabe zu lösen, an welcher diese bislang ihre Kräfte vergebens erschöpft hat?

Unser dritter Zeuge freilich zieht eine ganz andere Folgerung. Er erwartet bei der traurigen Lage der Aesthetik das Heil für dieselbe von einer Anwendung „der von Darwin gewonnenen Ergebnisse“ auf die „sehr interessanten Resultate, zu welcher englische und deutsche Gelehrte“, durch ihre „nach ganz exact naturwissenschaftlicher Methode“ angestellten Untersuchungen „über den Ursprung, das Wesen und die Wirkung des Schönen†) bereits gekommen“ seyen. Einen vorläufigen ersten Versuch in dieser Richtung macht Berg sofort selber zunächst mit der Tonkunst, indem er „die Freude und Lust welche wir beim Hören der Musik

*) Berg will sagen „die Schönheit“.

**) So wird von Manchen, wenig wissenschaftlich, die Aesthetik definirt.

***) Berg, Die Lust an der Musik (Berlin 1879), S. 1.

†) „der Schönheit“, vgl. oben S. 8 ff.

empfinden", aus „dem Zusammenhange dieser Kunst mit der geschlechtlichen Auswahl" erklärt. „Unsere halbmenschlichen Urerzeuger, die gemeinschaftlichen Ureltern der Menschen und einiger Affenarten", hätten nämlich „viele Generationen hindurch musicalische Töne und Rhythmen während der Zeit der Brautwerbung gebraucht", indem „der Gesang ihnen als Lockmittel diente, durch welches sie die Liebeswerbung unterstützten" *).

Hätte Berg in seiner Annahme Recht: wäre die Rettung der Aesthetik in der That an solche Träume des Wahnsinns geknüpft: dann würde die Lage dieser Wissenschaft nicht mehr bloß eine traurige, sondern einfach eine verzweifelte seyn. Ohne Zweifel wird man sich übrigens erlauben dürfen, solchen Erfindungen gegenüber auch eine Ueberzeugung zu haben. Niemals, dessen sind wir gewiß, niemals wird es geschehen, daß die Wissenschaft, daß insbesondere die Aesthetik zu ihrem Bestande einer Hypothese bedarf durch welche der Adel der Menschheit und ihre Würde beschimpft wird: es müßte denn vorerst jenes Licht erlöschen, das seit dem Tage da der erste Mensch die Erde betrat, nicht aufgehört hat, „einen Jeden der in diese Welt kömmt, zu erleuchten".

---

*) Berg, a. a. O., S. 2. 10. 12. 20.

Erstes Buch.

Die ästhetischen Grundbegriffe

oder

das Wesen der Schönheit und der übrigen Vorzüge durch welche sich die Leistungen der schönen Künste als solche zu characterisiren pflegen.

Die Schönheit der Dinge ist deren innere Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen.

Aristoteles.

Die Schönheit der Dinge ist deren Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntniß derselben, Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen.

Kleutgen nach Thomas von Aquin.

Die Schönheit der Dinge ist deren thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern sie durch diese demselben Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen.

Nach Plato.

Erster Abschnitt.

Zwei Merkmale der Schönheit, zu einer vorläufigen Characteristik derselben.

Erstes Kapitel.

Die Schönheit ist eine übersinnliche Beschaffenheit der Dinge, welche nur durch die Vernunft erkannt wird.

§. 1.

Zur Erklärung des aufgestellten Satzes. Ein Beweis für denselben aus der Lehre des heiligen Thomas von Aquin.

13. Es ist bekannt, daß die Psychologie ein zweifaches Erkenntnißvermögen unterscheidet, das niedere oder sinnliche, und das höhere. Das Letztere ist nichts anders als die Vernunft. Das niedere Erkenntnißvermögen, welches vermittelst eines leiblichen Organs, nämlich des Cerebrospinal-Nervensystems thätig ist, dient uns dazu, das Körperliche wahrzunehmen. Dieses Vermögen wird „der innere Gefühlsinn" genannt, insofern wir durch dasselbe unsern eigenen Leib und dessen Zustände und Modificationen wahrnehmen; es erfaßt die uns umgebenden körperlichen Dinge, je nach verschiedenen ihrer Eigenschaften, in den „fünf äußeren Sinnen" und dem inneren „Gemeinsinn"; es heißt „die sinnliche Urtheilskraft", insofern es jene Eigenschaften der Dinge erkennt, vermöge deren diese in fördernder oder hindernder Beziehung stehen zur Erhaltung und Förderung, sey es des Einzelnen und seines leiblichen Lebens, sey es der Gattung*); es besitzt endlich die Fähigkeit, die Bilder der einmal wahrgenommenen Gegenstände zu bewahren, dieselben auch in der Abwesenheit der Letzteren zu erneuern und sie als bereits gehabte wiederzuerkennen, sowie,

---

*) Vgl. S. 10, die Note.

sie in Theile aufzulösen, und durch verschiedenartige Verbindung dieser Theile ganz neue Bilder zu schaffen: und in Rücksicht auf diese Fähigkeit führt es den Namen, einerseits, „das niedere Gedächtniß", anderseits, „die Phantasie", oder „die Einbildungskraft" *).

Die uns umgebende sichtbare Welt nun, die körperlichen Dinge und ihre Eigenschaften, erkennen wir nicht anders, als mit Hülfe eben dieses niederen Erkenntnißvermögens, oder bestimmter, mit Hülfe der fünf äußeren Sinne und der sinnlichen Urtheilskraft. Indeß wenn diese hierfür allerdings das unentbehrliche Mittel bilden, so ist damit nicht gesagt, als ob sie für die Wahrnehmung aller Eigenschaften, mit denen die Weisheit Gottes die körperlichen Dinge ausgestattet hat, allein auch genügend wären. Manche dieser Eigenschaften, wie Ausdehnung, Gestalt, Farbe, Bewegung, Härte, Wärme, Süße, nehmen freilich auch die Sinne für sich wahr; aber es gibt andere, welche nur die Vernunft zu erkennen vermag. Daß z. B. ein sichtbares Ding, etwa ein musicalisches Instrument, oder eine Uhr, oder ein Naturproduct, ein Baum oder eine Pflanze oder das Auge, seiner Bestimmung angemessen eingerichtet ist; daß ein Ding vollkommen oder das Gegentheil davon, daß es Substanz ist oder Accidenz, Ursache oder Wirkung: davon hat das Thier keine Ahnung; das müßte und würde es aber haben, wenn wir nicht diese Eigenschaften und Beziehungen, ob auch mit Hülfe unserer Sinne, doch ausschließlich durch die Vernunft erfaßten: mit anderen Worten, wenn dieselben nicht übersinnliche, dem niederen Erkennen unzugängliche Beschaffenheiten wären.

Was ist nun unter dieser Rücksicht von der Schönheit zu halten? gehört dieselbe, insofern sie an körperlichen Dingen hervortritt, zu deren sichtbaren Eigenschaften, oder ist sie eine übersinnliche Beschaffenheit, welche zu erkennen nur der Vernunft gegeben ist?

Eine Antwort auf diese Frage die durch ihren zuversichtlichen Ton überrascht, findet sich in einer Abhandlung Schillers. „Es ist eben so ausgemacht, daß das Schöne**) der Vernunft gefällt, als es entschieden ist, daß es auf keiner solchen Eigenschaft des Objectes beruht, die nur durch Vernunft zu entdecken wäre" ***). Aber Schiller selbst hat diese Behauptung an anderen Stellen vielfach verläugnet. Wenden wir uns darum lieber an bessere Philosophen, als der Dichter war.

14. Welche die Ueberzeugung des heiligen Thomas von Aquin war, das ergibt sich aus einem Satze in seinem Commentar zu dem Werke

---

*) Eingehender entwickelt und begründet habe ich das hier Angedeutete in der Abhandlung „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie", N. 5—11. S. 21—32.

**) Schiller will sagen „die Schönheit". Vgl. oben S. 8 ff.

***) Schiller, Ueber Anmuth und Würde (Stuttgart 1836) Bd. 11. S. 395.

„Ueber die Namen Gottes". Der Verfasser dieses Buches spricht die Lehre aus, „die Schönheit sey dasselbe was die Gutheit" 9). Die Erklärung des heiligen Thomas hierzu lautet also.

„Ihrem concreten Seyn nach, und in dem Dinge betrachtet das sie besitzt, sind freilich die Schönheit und die Gutheit Eines und dasselbe: denn sowohl die volle Erkennbarkeit, als die innere Uebereinstimmung" und die übrigen Elemente der Schönheit*), „sind gleichfalls Elemente der Gutheit. Indeß dem Begriffe nach ist die Schönheit von der Gutheit verschieden. In dem Begriffe der Schönheit ist nämlich der Begriff der Gutheit enthalten, aber so, daß zu diesem noch ein wesentliches Merkmal hinzutritt: die Beziehung des Dinges zu einem Vermögen welches die Gutheit, als solche, zu erkennen im Stande ist" 10).

Nach diesen Worten, obgleich sie zunächst eine andere Frage betreffen, sind wir genöthigt, anzunehmen, daß Thomas von Aquin die Schönheit als eine übersinnliche Beschaffenheit der Dinge betrachtete. Denn seiner Lehre zufolge kann von der Schönheit eines Dinges nur die Rede seyn, insofern dasselbe einem Wesen gegenüber gedacht wird, welches dessen Gutheit, als solche, zu erkennen vermag: abstracte Beschaffenheiten aufzufassen, das vermag aber einzig und allein die Vernunft; das niedere Erkenntnißvermögen ist dazu vollkommen unfähig.

Es ist indeß nicht unsere Absicht, die philosophische Frage um die es sich handelt, mit Auctoritätsbeweisen abzuthun; es bieten sich durchaus genügende innere Gründe, um sie zu entscheiden.

§. 2.

Drei Beweise aus inneren Gründen.

Die Schönheit körperlicher Dinge ist uns zugänglich sowohl mit Hülfe des Gesicht- als des Gehörsinnes. Dieselbe umschließt Elemente, welche nur die Vernunft aufzufassen vermag. Der allgemeine Sprachgebrauch findet nicht nur körperliche, sondern auch unkörperliche Dinge schön.

15. Daß wir durch die drei „niederen" Sinne, den Geruch, den Geschmack, und das Getast, die Schönheit nicht wahrnehmen, das ist eine allgemein herrschende Ueberzeugung, welche auch im Sprachgebrauche ihren Ausdruck findet. „Man nennt solche Dinge schön," heißt es bei St. Thomas, „welche wir durch das Auge oder durch das Ohr wahrnehmen.

*) Dieser Zusatz, den wir nur machen um Mißverständnisse auszuschließen, ist berechtigt: denn die Elemente der Schönheit sind, auch nach Thomas, mit den zwei hier genannten keineswegs erschöpft. Vgl. Thom. S. 1. p. q. 39. a. 8. c. (Anmerkungen n. 196) u. unten N. 123.

Den Gegenständen der übrigen Sinne dagegen pflegt man das Prädicat der Schönheit nicht zuzusprechen: man redet ja nicht von einem ‚schönen Geschmack‘, oder von ‚schönen Gerüchen‘“ 11). Das harmonische Geläute mehrerer gut zusammenstimmender Glocken, oder ein in der rechten Weise vorgetragener Gregorianischer Choral, oder ein gothischer Dom, oder die Achtermannsche Gruppe der Abnahme des Herrn vom Kreuze, oder der Regenbogen, oder die Landschaft „im blauen Grunde“ wie sie der Dichter malt:

Winterwald im Sonnenglanze,
Reich an Silber und Demanten,
Die an jedem Zweige blitzten,
Die an jeder Knospe brannten*);

Erscheinungen dieser Art sind es, Gegenstände für das Sehen oder das Hören, bei denen allein, insofern es sich um körperliche Dinge handelt, dem Sprachgebrauche gemäß von Schönheit die Rede zu seyn pflegt.

Aus dieser Thatsache, daß die Schönheit körperlicher Dinge uns nicht mit Hülfe nur Eines, sondern mit Hülfe zwei äußerer Sinne zugänglich ist, des Ohres nämlich und des Auges, aus dieser Thatsache ergibt sich aber nun, daß dieselbe weder von dem einen noch von dem anderen dieser zwei Sinne erkannt werden kann. Denn wäre der Gesichtsinn fähig, die Schönheit eines körperlichen Dinges zu erkennen, dann müßten wir das schöne Glockengeläute nicht bloß hören, sondern von demselben auch etwas sehen, seine Schönheit nämlich; könnte das Ohr die Schönheit erfassen, dann müßten wir den Regenbogen nicht bloß mit dem Auge wahrnehmen, sondern, insofern er schön ist, auch durch das Ohr; dann würde durch den

Winterwald im Sonnenglanze,
Schöner als ein Frühlingsgarten,

auch der Blinde nicht unempfindlich hindurchziehen; und wiederum müßte, auch wer das Gehör vollständig verloren hätte, noch im Stande seyn, eines Chors aus Haydns „Jahreszeiten“ oder der feierlichen Harmonien einer mächtigen Orgel sich zu freuen: denn dieser wie jener besäße ja noch immer Einen der zwei Sinne, für deren jeden die Schönheit erkennbar wäre.

Dem Wesentlichen nach findet sich der hiermit gegebene erste Beweis schon bei Plato und Aristoteles**). Es ergibt sich aus demselben unwidersprechlich, daß die Schönheit von keinem der fünf äußeren Sinne erreicht

---

*) Weber, Dreizehnlinden, XV. 2 (S. 203.)

**) Plat. Hipp. mai. Steph. 299 e. sqq. Bip. 11. p. 45. coll. 41. 54. Arist. Top. 6. c. 7. n. 6.

werden kann. Nur in Rücksicht auf die „sinnliche Urtheilskraft" mag der Beweis noch nicht genügend erscheinen; vielleicht ersetzen diesen Mangel die zwei welche wir noch folgen lassen.

16. Bei dem heiligen Augustin lesen wir die folgende Reflexion. Wenn an einem Gebäude zwei Fenster von ungleicher Größe neben einander, in Einer Linie, angebracht würden, so fänden wir das unschön, und den Anforderungen des Geschmacks zuwiderlaufend. Liegen sie dagegen über einander, so erscheint es uns nicht tadelnswerth, wenn etwa das obere kleiner ist als das untere. Liegen drei Fenster über einander, so verlangen wir, wenn das Gesetz der Schönheit nicht verletzt werden soll, daß entweder alle gleich seyen, oder die Größe des mittleren zu der des unteren genau in demselben Verhältnisse stehe, wie die Größe des obersten zu der des mittleren 12).

Kann nun die Wahrnehmung solcher Verhältnisse, der Gleichheit, oder der Proportion, eine Thätigkeit allein des niedern Erkenntnißvermögens seyn, des Auges, oder auch der sinnlichen Urtheilskraft? „Die vorzüglichsten Elemente der Schönheit", lehrt Aristoteles, von der Schönheit sichtbarer Dinge redend, „sind die Ordnung, die Symmetrie, und die Bestimmtheit" *). Wenn dem also ist; wenn bei körperlichen Gegenständen die auf Schönheit Anspruch machen sollen, ein Jeder, sobald an denselben verschiedene Theile hervortreten, an erster Stelle Ebenmaaß, Uebereinstimmung, Regelmäßigkeit, Ordnung verlangt: ist es denkbar, daß die Schönheit durch ein Vermögen erfaßt werde das, wie jenes des niederen Erkennens, an ein leibliches Organ gebunden ist, und eben darum weder Begriffe bilden, noch vergleichen noch urtheilen kann? „Den Vorzug," heißt es bei Thomas von Aquin, „die Ordnung wahrnehmen zu können, besitzt ausschließlich die Vernunft. Denn die niederen Vermögen erkennen wohl manche Dinge je für sich allein: aber die Beziehungen und die Verhältnisse der Dinge zu einander vermag allein das höhere Erkenntnißvermögen, oder die Vernunft, zu erfassen" 13).

17. Zu dem gleichen Schlusse führt uns endlich eine dritte, von den vorausgehenden ganz unabhängige Erwägung. Was ist denn schön? Ich will sagen, was pflegt man schön zu nennen? an was für Dingen kann sich die Schönheit finden, dem Sprachgebrauche zufolge, und nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Völker und aller Zeiten, das eben in der Weise zu reden sich kundgibt? Man spricht von schönen Farben, von schönen Blumen, von schönen Figuren, Gestalten, Gegenden, von einer schönen Stimme, von einer schönen Musik, von schönen Menschen; man findet einen Gedanken schön, einen mathematischen Satz, eine Theorie oder

---

*) Arist. Metaph. 13. c. 3. n. 15.

ein wissenschaftliches System; man nennt auch die Tugend schön, die Gerechtigkeit, die Selbstbeherrschung, die Treue*).

Im neunten seiner Dialoge „Ueber die Gesetze" läßt Plato den Bürger von Athen zu seinen beiden Freunden, Clinias aus Creta und Megillus aus Lacedämon, also sprechen. „Was die Gerechtigkeit angeht, so sind wir darin wohl Alle einverstanden, daß gerechte Menschen, sowie eine Gesinnung oder Handlungen in denen diese Tugend hervortritt, sich durch Schönheit auszeichnen; und wenn darum jemand sagen wollte, ein Mann der gerecht ist, aber dem Leibe nach häßlich, sey eben durch seine Tugend sehr schön, so würde er keineswegs Unrecht haben" **). Aristoteles zieht aus seiner Definition der Schönheit (wir geben dieselbe unten, N. 109) sofort die Folgerung: „Wenn das der Begriff der Schönheit ist, so muß nothwendig die Tugend zu den schönen Dingen gehören, . . sowie nicht minder, was die Tugend fördert, und was von ihr ausgeht, die Anzeichen der Tugend nämlich und ihre Werke." Unter diesen nennt dann „der Philosoph" insbesondere den Muth, die Gerechtigkeit, die Uneigennützigkeit, und die selbstlose Arbeit um Anderer willen***).

Und nicht etwa das Alterthum allein hegte solche Anschauungen. „Hat sie", so fragt in Schillers „Phädra" (1, 1), von der Königstochter Aricia redend, Theramen der Erzieher den Hippolyt,

„hat sie je
Der Brüder schwarze Meuterei getheilt?
Und könntest du die schöne Unschuld hassen?"

An einer anderen Stelle desselben Trauerspiels (5, 3), in einem Dialoge zwischen Theseus und Aricia, heißt es:

„Und wie erträgst du, daß die gräßliche
Beschuldigung das schönste Leben schmäht?"

„Eine schöne Seele" ferner ist ein Ausdruck den vielleicht alle Völker verstehen; und wenn wir die Erscheinung eines Menschen als im höchsten Grade einnehmend bezeichnen wollen, so stellen wir sie jener hohen Vor-

---

*) Plotin. de pulchritudine cap. 1. ed. Basil. 50 A. Creuzer 2. (S. die Anmerkungen, n. 14.)

Die Abhandlung des Plotin „Ueber die Schönheit" (Περὶ τοῦ καλοῦ) bildet das sechste Buch der ersten Enneade, S. 50 ff. nach der Ausgabe von Basel (1580 u. 1615). Einen Separatabdruck, mit ausführlichen Erklärungen, ließ Friedrich Creuzer erscheinen (Heidelberg 1814). Wir citiren nach diesem und nach der Ausgabe von Basel.

**) Plat. de legg. Steph. 859 d. Bip. 9. p. 15.

***) Arist. Rhet. 1. c. 9. n. 3. 14. sqq.

stellung gleich, die wir von den körperlosen Geistern haben. „Sie ist schön", ruft in F. L. Stolbergs herrlicher Ballade, da er in der Schloßhalle die büßende Edelfrau erblickt, der navarresische Ritter aus,

„Sie ist schön wie Engel sind,
Und geduldig wie ein Kind."

Selbst der heilige Lucas bedient sich dieses Zuges, um uns den ersten Märtyrer zu malen: „Und es hefteten auf ihn das Auge Alle die im hohen Rathe saßen: und sein Angesicht erschien ihnen wie das Angesicht eines Engels" *).

Der allgemein herrschenden Anschauung nach findet sich somit die Schönheit nicht minder in rein geistigen Dingen, als in körperlichen. Ist nun aber der Geist für sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften empfänglich? kann überhaupt eine geistige Substanz als der Träger materieller Beschaffenheiten gedacht werden? Dann würde sie eben dadurch aufhören, unsichtbar, d. h. der sinnlichen Wahrnehmung unzugänglich zu seyn; dann müßte weiter z. B. unsere Seele eben so gut weiß und grün, dreieckig oder rund seyn können, wie ein Stück Wachs. Wir müssen mithin nothwendig den Schluß ziehen, daß die Schönheit zu den übersinnlichen Eigenschaften der Dinge gehört; daß folglich weder die Thiere sie wahrnehmen, noch auch das menschliche Auge, das Ohr, der innere Gemeinsinn, die Phantasie, die sinnliche Urtheilskraft, mit Einem Worte das gesammte niedere Erkenntnißvermögen, sondern einzig jene Wesen welche mit Vernunft begabt sind. Schöne Dinge sind dem Auge sichtbar, dem Ohr vernehmbar, der Phantasie zugänglich, aber nicht die Schönheit der Dinge.

Eben dieses lehrt, fast mit denselben Worten, der heilige Augustin. „Es gibt viele schöne Dinge die sichtbar sind, allein die Schönheit, d. h. die Beschaffenheit vermöge deren sie schön sind, ist durchaus unsichtbar. Ebenso gibt es viele zweckmäßige Dinge die sichtbar sind: aber ihre Zweckmäßigkeit selbst, in welcher uns die Vorsehung Gottes entgegentritt, ist dem Sinne nicht zugänglich" 15). Und vor ihm hatte es Cicero ausgesprochen: „Die Schönheit, die Anmuth, die harmonische Einrichtung auch der dem Auge sichtbaren Dinge, nimmt kein anderes Sinnenwesen wahr, als der Mensch" 16). Auf dieser Ueberzeugung beruhte auch das bittere Wort des gewaltigen Redners gegen Verres in der Rede „Ueber die Bilder". Verres hatte auf Sicilien die Werke der schönen Kunst mit einer Wuth geraubt und an sich gebracht, die selbst seine Freunde Krankheit und Wahnsinn nannten. „Außerordentlich viel Geist freilich gehört

*) Apostelgesch. 6, 15. Vgl. Chyrsost. in 2. Cor. hom. 7. n. 5. (tom. 10.)

dazu gerade nicht," sagt Cicero schneidend: „aber dennoch habe ich nie begreifen können, wie dieser Räuber für solche Dinge Sinn haben sollte, da ich wußte, daß er gar nichts von einem Menschen hat. Endlich wurde es mir klar, daß er zu den Räubereien nur seine Hände hergab, und sich der Augen Anderer bediente" 17).

§. 3.

Zwei Einwendungen.

18. Zwei Einwendungen könnte man etwa noch geneigt seyn, gegen den von uns in dem Vorstehenden bewiesenen Satz geltend zu machen. Die eine beträfe zunächst den in der letzten Nummer entwickelten Beweis. Dieser geht nämlich davon aus, daß die Schönheit sowohl rein geistigen als körperlichen Dingen eigen sey. Nun könnte man aber behaupten wollen, der eigentlichen Bedeutung des Wortes nach seyen allein die körperlichen Dinge schön; das Uebersinnliche hingegen werde zwar auch schön genannt, aber lediglich der Analogie nach, metaphorisch, im übertragenen, uneigentlichen Sinne des Wortes.

Indeß wer uns diese Behauptung entgegenhalten wollte, der würde vielleicht in Verlegenheit kommen, wenn wir ihn ersuchten, sie zu beweisen. Jedenfalls steht sie in Widerspruch mit der allgemeinen Anschauung, wie sowohl aus den angeführten Zeugnissen Plotins, Plato's, St. Augustins, Cicero's, als aus vielen anderen hervorgeht, die uns im weiteren Verfolge unserer Erörterung begegnen werden. Und sie wird sich überdies entscheidend dadurch widerlegen, daß wir, ganz unabhängig von dem in diesem Kapitel behandelten Satze, das Wesen und den Begriff der Schönheit durch eine Definition bestimmen werden, nach welcher dieser Vorzug ohne Unterschied seines Wesens sowohl geistigen als körperlichen Dingen eigen seyn muß.

19. Etwas bedeutender als dieser Einwurf kann sich auf den ersten Blick der zweite ausnehmen: in sofern wenigstens, als er schlechthin die Richtigkeit des ganzen Satzes in Frage zu stellen scheint, den wir vertheidigen. Es ist eine Thatsache aus dem Gebiete der Zoologie auf welche sich dieser Einwurf gründet.

Nach Aristoteles hat der Mensch bei jenen Genüssen welche ihm durch das Gesicht und durch das Gehör zugänglich sind, nicht zu besorgen, daß er durch Uebermaaß fehle. Dieser Lehre erwähnt in Plutarchs „Tischgesprächen" Callistratus, und behauptet, „der Philosoph" habe mit Unrecht den Beweis für dieselbe darin finden wollen, daß allein die bezeichneten Genüsse ausschließlich für den Menschen bestimmt wären, während an den Genüssen welche durch die anderen Sinne vermittelt werden, auch die Thiere Theil hätten. „Denn wie die Erfahrung lehrt," sagt Calli-

stratus, „empfinden allerdings auch von den Letzteren manche den einnehmenden Reiz der Musik: der Hirsch wird durch die Hirtenflöte angelockt; den Stuten pflegt man bei der Paarung eine gewisse Melodie vorzublasen, welche νόμος ἱπποθόρος genannt wird; und Pindar sagt von sich selber, er sey da er ein Lied singen hörte, entzückt worden wie ein Delphin. Die Delphine nämlich springen auf, sobald sie Musik hören, richten freudig die Köpfe empor, und machen Bewegungen wie beim Tanze" *). In ähnlicher Weise berichtet, nach älteren Schriftstellern, Muret von den Bären, sie fänden am Flötenspiel solches Gefallen, daß es den Hirten, wenn diese von ihnen bedroht seyen, oft gelinge, sie durch dasselbe zu besänftigen; und Aelian erzählt einen Fall der gleichen Art von den Wölfen **).

Die Musik wird zu den schönen Künsten gerechnet. Wie werden wir also unsern Satz, daß die Schönheit eine übersinnliche Beschaffenheit der Dinge sey, und nur von vernünftigen Wesen wahrgenommen werden könne, den angeführten Thatsachen gegenüber vertheidigen? Ohne große Mühe. Daß auch Thiere für Wirkungen der Musik empfänglich sind, anerkennen wir vollkommen; aber es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, diese Wirkungen müßten dadurch vermittelt werden, daß sie die Schönheit der Musik erkennen.

Zur Erklärung zunächst einige parallele Thatsachen, gleichfalls aus dem Gebiete der Zoologie. „Ein großer Naturforscher besaß unter seinen Hausthieren einen Affen, den er einst vermißte, und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Thier an der Erde, und hatte die Kupfer eines ungebundenen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr, und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der Affe die sämmtlichen Käfer die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist hatte ***)." Von der im Alterthum hochberühmten ehernen Kuh des Bildhauers Myron wird berichtet, sie habe wirklichen, lebendigen Kühen dermaßen ähnlich gesehen, daß bald der Stier, bald das zu saugen begehrende Kalb, bald der beutegierige Löwe, bald die Rinderbremse, sich durch das Kunstwerk habe täuschen lassen. Bekannter vielleicht noch als diese Züge, ist die Erzählung von den Trauben des Zeuxis an denen Sperlinge gepickt haben, oder von dem von Apelles gemalten Pferde, das von einem wirklichen angewiehert worden seyn soll †).

---

*) Plutarch. Symposiac. sive convival. disputat. lib. 7. quaest. 5.

**) Muret. Var. lect. l. 12. c. 15. Aelian. de animalib. l. 2. c. 28.

***) Goethe, Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Werke (Stuttgart 1869) Bd. 34. S. 210.

†) Vgl. Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (Breslau 1834—1837) Bd. 2. S. 261.

Ich habe diese Züge den vorher aufgeführten „parallel“ genannt. Das sind sie in der That unter zwei Rücksichten: in beiden Fällen sind es Werke einer schönen Kunst, der Musik, der Malerei, der Sculptur, von denen Wirkungen auf vernunftlose Thiere ausgehen; und wiederum in beiden Fällen liegen diese Wirkungen insgesammt in jenem Gebiete des thierischen Lebens, dessen Aeußerungen zu dem Seyn und Wohlseyn, sey es des einzelnen Thieres sey es je seiner Art, in unmittelbarer Beziehung stehen.

Von den Wirkungen nun welche die abgebildeten Käfer auf den Affen, oder Myrons eherne Kuh, oder das Pferd des Apelles, oder die Trauben des Zeuxis ausübten, wird wohl niemand behaupten wollen, sie seyen Folgen der Schönheit dieser Bilder gewesen. Es bethätigten sich in denselben lediglich Regungen des Strebevermögens je in den verschiedenen Thieren, welche Regungen ihrerseits je eine entsprechende Thätigkeit der sinnlichen Urtheilskraft*) zur Voraussetzung hatten. Und wodurch war diese Thätigkeit bedingt und veranlaßt? Einzig dadurch, daß die Bilder der Käfer, der Kuh, des Pferdes, der Trauben so gearbeitet waren, daß dieselben, von den Thieren durch den Gesichtsinn wahrgenommen, in deren sinnlicher Urtheilskraft die nämliche Apprehension verursachen mußten, und damit in ihrem Strebevermögen die nämlichen Regungen, welche naturgemäß in dieser Urtheilskraft und in diesem Strebevermögen der Anblick wirklicher Käfer, einer wirklichen Kuh, eines lebendigen Pferdes, oder wahrer Trauben zur Folge hat.

Kommen wir hiernach wieder auf die zuerst angeführten Beispiele, von Wirkungen der Musik auf manche Thierarten. Man braucht über das Leben der Thiere nicht einmal Beobachtungen angestellt zu haben, man braucht nur zu berücksichtigen, daß die Thiere mit einem Gehörsinn versehen sind, um überzeugt zu seyn, daß die Wahrnehmung des Schalles, daß Laute und Töne für das Leben des Thieres, für die Erhaltung und Förderung des einzelnen wie der Art, ihre Bedeutung haben müssen: denn die Weisheit Gottes trifft keine Einrichtung, welche ihres Zweckes entbehrte. Haben aber Laute und Töne für das Leben und Seyn des Thieres ihre Bedeutung, dann muß es nothwendig bestimmte Töne oder Tonreihen geben, deren Wahrnehmung durch den Gehörsinn dazu angethan ist, in der sinnlichen Urtheilskraft des Thieres bestimmte Apprehensionen oder Vorstellungen zu veranlassen von Dingen, welche zu seinem eigenen Wohlseyn oder zu dem der Art, überhaupt zu den natürlichen Zielen seines Strebens in fördernder oder feindseliger Beziehung stehen: und an diese Vorstellungen der sinnlichen Urtheilskraft müssen naturgemäß je entsprechende Strebungen oder sensitive Gefühle, Begehren, Lust, Freude, — Ekel, Schmerz, Furcht u. s. w., sich anschließen.

*) Vgl. oben S. 10, die Note.

Wir haben uns vielleicht etwas kurz und abstract ausgedrückt; aber es ist hier nicht der Ort, Thatsachen eingehend zu behandeln die einer anderen Wissenschaft angehören; zudem haben wir die Begriffe welche das Verständniß des Gesagten voraussetzt, anderswo hinlänglich festgestellt. Das was hier gesagt wurde, ist aber vollkommen genügend, um die Wirkung der Musik auf Thiere zu erklären. Wenn der Hirsch durch die Töne der Hirtenflöte angezogen, Bären und Wölfe durch dieselbe gesänftigt werden; wenn der νόμος ἱπποθόρος bei der Paarung günstig auf die Stute wirkt, und einst den Klängen der Cither, wo Arions Meisterhand sie schlug,

Delphine waren nachgezogen,
Als lockte sie ein Zauberwort*):

dann folgt aus solchen Thatsachen einzig das: Es gibt Tonreihen, welche die Hörnerven jener Thierarten in solcher Weise afficiren, daß dadurch bestimmte Vorstellungen in ihrer sinnlichen Urtheilskraft veranlaßt werden; und in natürlichem Anschlusse an diese Vorstellungen erzeugen sich weiter in dem Strebevermögen dieser Thiere die entsprechenden sensitiven Gefühle oder Strebungen. Die in Rede stehenden Wirkungen der Musik erklären sich mithin aus denselben physiologischen Voraussetzungen, auf die sich auch die entgegengesetzte Erscheinung gründet, daß manche Hunde bei gewissen Tonarten, oder bei Glockengeläute, zu heulen anfangen; oder die weiteren Thatsachen, daß das Pferd von Zittern befallen wird, wenn es das Brüllen des Löwen vernimmt oder das Geheul der Wölfe; daß die rothe Farbe den Elephanten zur Wuth reizt, oder die Taube sich fernhält von Orten, wo Lärm oder übler Geruch herrscht.

Damit wäre die Schwierigkeit welche sich gegen unseren Satz zu erheben schien, ziemlich einfach gelöst. Wir könnten schließlich noch hervorheben, daß der Richtigkeit desselben auch Aristoteles Zeugniß gibt. Denn er lehrt ja, wie wir oben (S. 30) Plutarch berichten hörten, „jene Genüsse welche uns durch das Gesicht und das Gehör zugänglich sind, seyen ausschließlich für den Menschen bestimmt, und es hätten an denselben die Thiere keinen Antheil“.

---

*) A. W. Schlegel, in der Romanze „Arion“.

Zweites Kapitel.

Die Schönheit ist zwar ein gemeinsamer Vorzug der körperlichen und der unkörperlichen Dinge; aber in den unkörperlichen erscheint sie in viel höherer Vollendung: die Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, namentlich deren ethische Seite, ist ihre eigentliche Sphäre.

20. Ein Gedanke wie dieser war es, der F. L. Stolbergs edle Seele bewegte, da er, vor mehr als hundert Jahren (1776), in seiner Ode an die Schönheit sang:

Deine heimische Laube
Blühet unter den Sternen nicht!
Aber auf Strahlen des Himmels
Schwebest oft zu Sterblichen du herab:
Lächeltest mir oft
Von purpurnen Wangen des Morgens,
Oft vom Schimmer des Mondes
Und vom Spiegel des Sees den der Hain umkränzt
Sanfte Ruh' in die Seele,
Ahnungen und Himmelsgefühl!

Es ist nicht ein neues Merkmal der Schönheit, um das es sich in diesem Kapitel handelt. Der in der Ueberschrift ausgesprochene Satz bildet vielmehr eine Folgerung, welche sich aus der im ersten Kapitel festgestellten Wahrheit mit Nothwendigkeit ergibt. Dieses werden wir zunächst zeigen, hiernach aber in zwei weiteren Paragraphen den Beweis liefern, daß sowohl von der socratischen als von der christlichen Philosophie ganz dieselbe Lehre vorgetragen wurde. In dieser Thatsache haben wir dann offenbar wieder eine werthvolle Bestätigung der Wahrheit, welche wir im ersten Kapitel zu begründen suchten.

§. 1.

Beweis des Satzes aus inneren Gründen.

Die Schönheit der körperlichen Dinge ist überaus vergänglich. Die geistigen Wesen besitzen jene Vorzüge, welche sie mit den körperlichen Dingen gemein haben, immer in viel höherer Vollendung, als diese. Die vorzüglichste Seite der mit Vernunft begabten Wesen ist aber diejenige, durch welche sie der ethischen Ordnung angehören.

21. Es gibt unter den Vorzügen welche wir an den sichtbaren Dingen schätzen, wohl nicht Einen, der so unstät wäre, so rasch wieder verginge, wie ihre Schönheit.

„Warum bin ich vergänglich, o Zeus?“ so fragte die Schönheit.
‚Schuf ich doch‘, sagte der Gott, ‚nur das Vergängliche schön!‘
Und die Liebe, die Blumen, der Thau und die Jugend vernahmen's,
Alle gingen sie weg, weinend, von Jupiters Thron.

Freilich ist es ein falsches Princip, aus welchem Goethe im zweiten Verse die Thatsache erklären zu wollen scheint; aber die Thatsache selbst ist vollkommen wahr. Der Frühling ist unter den Jahreszeiten die unzuverläßigste und die kürzeste. Die schönsten Kränze welken am schnellsten, die lieblichsten Blumen verblühen zuerst. Je feiner die Frucht, desto mehr bedarf es um sie vor Fäulniß zu schützen; je vollkommener ein Organismus, um so leichter ist er der Zerstörung zugänglich. Die Nachtigall schlägt nicht drei Monate des Jahres. Die erhebendsten Naturerscheinungen dauern fast nur Augenblicke: der Regenbogen, die Fata Morgana, die lichte Silberwolke, von den Strahlen der scheidenden Sonne mit Gold umsäumt, der lebensfrohe Schmetterling in dem Schmelz seiner lebendigen Farben, der Sonnenaufgang mit seiner Pracht, mit seiner das Herz erweiternden Wonne, sie zeigen sich gleichsam nur um die Sehnsucht wachzurufen, und wieder zu verschwinden ohne dieselbe befriedigt zu haben.

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt,

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig, wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein*).

Auch an dem Menschen bewährt sich das, insofern er der körperlichen Ordnung angehört und ihren Gesetzen unterworfen ist. „Wie Gras sind seine Tage, und wie die Blume des Feldes sproßt er auf und verblüht. Der Wind geht hin über sie, und sie bleibt nicht stehen, und man kennt nicht mehr ihre Stelle“ **). Goethe behauptet, der Mensch befinde sich auf dem Gipfel seiner höchsten Schönheit nur einen Augenblick; jedenfalls ist die Periode der vollen Blüte auch im menschlichen Leben weit kürzer, als alle übrigen. Würde es der Materie wohl so schwer seyn, die Schönheit festzuhalten, wenn diese nicht eine bessere Heimat hätte als die sichtbare Welt?

*) Schiller, Die Gunst des Augenblicks.
**) Ps. 102, 15.

22. Es ist eine bekannte Wahrheit, daß die körperliche Substanz, wenn sie gleich verschiedene übersinnliche Eigenschaften mit der geistigen gemein hat, dieselben doch nie in jener Vollkommenheit besitzt wie die Letztere. Das Seyn, die Einheit, die Wahrheit, die Gutheit, die Vollkommenheit, sind gemeinsame Attribute der Geister und der Körper; aber wenn sie in beiden denselben Namen tragen, und dem Wesen nach übereinstimmen, so finden sie sich doch in viel größerer Vollendung in der einfachen Substanz, als in der zusammengesetzten, eben weil jene ihrer Natur nach viel höher steht. Dasselbe wird mithin auch in Rücksicht auf die Schönheit der Fall seyn. Die geistige Substanz, als die vorzüglichere, muß ihrer Natur nach für die Schönheit ein viel größeres Maaß von Empfänglichkeit besitzen; die Schönheit muß, wie jeder andere übersinnliche Vorzug, in dem Geiste eine Vollendung erreichen können, in welcher der Stoff sie gar nicht mehr zu fassen im Stande ist.

Jede vernünftige Creatur gehört nun überdies einer doppelten Ordnung an. Ihr Wesen, und die eine Seite ihres Lebens, die physische, wird bestimmt durch die nothwendigen, ihrem eigenen Einflusse sich vollständig entziehenden Gesetze der Natur, welche der Ausdruck des Gedankens der schaffenden Weisheit sind; die andere Seite dagegen, die ethische, ist (insofern wir von der Gnade absehen) ihr eigenes Werk. Dieselbe gestaltet sich je nach dem Maaße der freien Unterordnung des geschaffenen Willens unter den Willen des Schöpfers: denn ihr Wesen ist die Uebereinstimmung des sich selbst bestimmenden endlichen Geistes mit den Normen der *lex aeterna*, des ewigen Gesetzes, das von dem „Könige der Geister" ausgeht. In dieser freien Uebereinstimmung ihres Strebens, und dadurch ihres gesammten Seyns, mit dem Wollen des unendlich Guten liegt der eigentliche Zweck aller Vermögen der vernünftigen Creatur, liegt dieser Creatur selber letztes Ziel, ihre eigentliche Vollendung; wie die Blüte und die Frucht zum Keime, so verhält sich die Letztere zu jenem Seyn, welches der Creatur durch die unabänderlichen Gesetze der physischen Ordnung zu Theil wird. Und eben hierauf, daß sie dasjenige als ihr eigenes Werk zu setzen vermag und wirklich setzt, was in der übrigen Schöpfung ausschließlich das Werk ihres Urhebers ist, die Uebereinstimmung ihres gesammten Seyns mit der höchsten Weisheit und der absoluten Gutheit, eben auf diesen ihren Vorzug gründet sich vor Allem ihr hoher Rang vor den übrigen Wesen, denen der Schöpfer nicht die Gabe der vernünftigen Erkenntniß verlieh, und darum auch nicht das Vermögen, zu wählen.

Wenn mithin der vernünftige Geist groß erscheint in der physischen Ordnung, so ist er in der ethischen noch um Vieles größer: und es müssen eben in dieser auch seine Vorzüge ihre höhere Vollendung erreichen.

Indem wir diese Folgerung hier insbesondere in Rücksicht auf die Schönheit geltend machen, setzen wir freilich etwas voraus was wir noch nicht bewiesen haben: daß nämlich die Schönheit der ethischen Ordnung nicht fremd ist, vielmehr zwischen der einen und der anderen eine möglicherweise sehr enge Beziehung besteht. Daß diese Voraussetzung indeß weder neu noch gewagt ist, das wird sich sehr bald ergeben. Ueberdies haben wir bereits im ersten Kapitel Plotin, Aristoteles und Plato von der „Schönheit der Tugend" und von „schönen Handlungen" reden hören, und Schiller von der „schönen Unschuld" und „dem schönsten Leben". Kommen Wendungen dieser Art überhaupt häufig vor, werden sie von niemand beanstandet, indeß mit der intellectuellen Seite des Lebens der vernünftigen Creatur die Schönheit viel seltener in Verbindung gebracht wird: so geht hieraus ohne Zweifel hervor, daß in der Voraussetzung um die es sich handelt, nichts weiter liegt, als eine allgemein herrschende Anschauung. Daß auch Stolberg von der Beziehung der Schönheit zur ethischen Ordnung überzeugt war, und zwar von einer unlösbaren, überaus innigen Beziehung, das ergibt sich aus den folgenden Versen, welche gleichfalls der schon erwähnten Ode angehören:

Himmlische Urschönheit —
Oder wie nennen die Sterblichen dich
Welche besser noch dich kennen, als Homer,
Plato, Klopstock und Ossian —
Bist du der olympischen Tugend
Schwester, oder sie selbst?

§. 2.

Die Lehre der socratischen Schulen.

Ob es gegründet sey, wenn wir in Fragen der Aesthetik die Anschauungen der älteren Wissenschaft berücksichtigen. Plotin und die Neuplatoniker. Cicero. Die Stoa; Seneca. Plato.

23. Philosophische Wahrheiten werden nicht durch Zeugen festgestellt, sondern durch innere Gründe: und nur auf solche, nicht auf Auctoritätsbeweise, kann die wissenschaftliche Erkenntniß sich stützen. Man würde deßungeachtet irren, wenn man der Meinung seyn wollte, als thäten wir etwas Zweckloses, wenn wir bei dem gegenwärtigen, und noch bei manchem anderen Satze der Aesthetik den Nachweis liefern, daß auch Andere, ja daß gerade die bedeutendsten Vertreter der Wissenschaft in früheren Jahrhunderten gerade so gedacht haben, wie wir. Oder wäre es denn etwa nicht eine unerträgliche Anmaßung, wenn wir uns zutrauen wollten, allein durch eigene Kraft Fragen lösen zu können, an deren

Beantwortung von Alters her die begabtesten Geister gearbeitet haben, und die nichtsdestoweniger heute noch, und heute vielleicht mehr als jemals, als Fragen betrachtet werden? Würde es nicht anderseits als eine unverantwortliche Vernachläßigung zu bezeichnen seyn, wenn wir bei Erörterungen über Gegenstände von solcher Schwierigkeit, wie sie unwidersprechlich manche Punkte der Aesthetik bieten, nicht darauf bedacht wären, jene Schätze klarer und bestimmter Erkenntniß möglichst zu verwerthen, welche die Forschung längst vergangener Zeiten glücklich zu Tage gefördert hat? wenn wir es versäumten, auf dunklem Wege uns zu orientiren an einem Lichte, welches die Vorsehung dessen „von dem alles Wissen ausgeht, bei dem es war vor der Weltzeit" *), weit mehr um kommender Generationen willen hat aufflammen lassen, als zum Frommen derjenigen vor deren Augen es zuerst sich entzündete?

Dazu kömmt zuletzt noch der Umstand, daß wo es sich um einen Begriff und sein Wesen, also um die Bedeutung eines Wortes handelt, über diese doch ohne Zweifel diejenigen zu vernehmen sind, welche sich des Wortes bedienen, und mit dem Begriffe rechnen. Unter dieser Rücksicht hat mithin, in einer Untersuchung über das Wesen der Schönheit, das Zeugniß weiser Männer ganz eigentliche wissenschaftliche Beweiskraft.

In diesem Sinne wolle man uns verstehen, wenn wir hier, und ebenso auch im weiteren Verlaufe unserer Erörterung, sowohl der Lehre der, mittelbar oder unmittelbar, von Socrates ausgegangenen Schulen, als der Anschauung der christlichen Philosophie, eingehende Berücksichtigung zu Theil werden lassen. Stellt sich als das Ergebniß dieses Verfahrens heraus, daß wir in allen wesentlichen Punkten mit jener Wissenschaft übereinstimmen, für welche die Menschheit am meisten Grund hat, Gott dem Herrn dankbar zu seyn, dann ist das ein Resultat, welches wir unserseits als einen Gewinn von hohem Werthe anzusehen uns erlauben, während es dabei ja einem Jeden unbenommen bleibt, hinsichtlich der Bedeutung desselben seine eigene Ansicht zu haben.

24. Plotin spricht unsere Lehre wiederholt mit klaren Worten aus. In der Abhandlung „Ueber die Schönheit" zählt er eine Menge schöner Gegenstände auf, die theils der körperlichen theils der intellectuellen Ordnung angehören; darauf fährt er fort: „Die Schönheit der Seele ist jegliche Tugend: und sie ist schön in vollerem Sinne des Wortes, als alle vorher genannten Dinge" 18). Zu derselben Ansicht bekennen sich mit ihrem Begründer alle übrigen Anhänger der neuplatonischen Philosophie.

Bei Cicero lesen wir, „die ethische Schönheit sey mit der Tugend Eines und dasselbe, und beide nur dem Begriffe nach verschieden" 19);

*) Omnis sapientia a Domino Deo est, et cum illo fuit semper, et est ante aevum. Eccli. 1, 1.

darauf gibt er, als die gewöhnliche, diese Definition: „Schön ist dasjenige, was mit der hohen Würde des Menschen übereinstimmt, und mit jenen Vorzügen seiner Natur, durch die er sich von den übrigen Sinnenwesen unterscheidet" 20). Wenn in diesen Worten unser Satz minder ausdrücklich ausgesprochen erscheint (er ließe sich indessen unschwer daraus folgern), so trägt Cicero denselben an einer anderen Stelle um so entschiedener vor: „Von dem Weisen sagt man mit Recht, daß er schön sey; denn die Züge des Geistes sind schöner, als die des Leibes" 21).

Noch weiter ging die Schule des Zeno, wenn sie an dem Grundsatze festhielt, „allein der Weise sey schön" 22). „Könnten wir sie sehen," schrieb in diesem Geiste Seneca an den Lucilius, „könnten wir sie sehen, die Seele des Guten, wie schön, wie verehrungswürdig, wie leuchtend zugleich in Würde und Anmuth müßte sie vor uns stehen! . . . Niemand würde seyn, dessen Herz nicht heiße Liebe zu ihr entflammte. Jetzt freilich hemmen vielerlei Dinge unsern Blick, blenden unser Auge durch zu starken Glanz, oder umgeben es mit Finsterniß. Aber hat man nicht Mittel, wodurch man das Auge des Leibes zu schärfen und zu reinigen pflegt? ebenso würden wir, wenn wir nur von unserm inneren Auge den Schleier wegnehmen wollten, die Tugend zu schauen im Stande seyn, auch da, wo noch der Leib sie verdeckt, Armuth sie verbirgt, Niedrigkeit und Schmach sie umschatten. Ja schauen würden wir sie, diese Schönheit, auch unter niedriger Hülle*). Aber auch die Erbärmlichkeit der schlaffen, characterlosen Seele würde uns sichtbar werden, so sehr sie auch der Glanz des Reichthums umschimmert, und das falsche Licht, hier des Geldes, dort der Macht, unser Auge zu blenden sucht. Dann würden wir verstehen, wie verächtlich das ist was wir bewundern, Kindern gleich, die jede Spielerei glücklich macht. Ein Ring oder ein Armband, die man um ein kleines Stück Geld kauft, ist ihnen lieber als Geschwister und Eltern . . . Wir bewundern mit dünnem Marmor bekleidete Wände: wir betrügen unsere Augen, indem wir ja wissen was darunter liegt. Und wenn wir die Decken unserer Säle vergolden, freuen wir uns da nicht der Lüge? es ist uns ja nicht unbekannt, daß das Gold nur faules Holz bedeckt. Doch nicht Wände und Decken allein pflegt man mit einem dünnen Glanze zu überziehen; schau' alle jene, die in der Welt etwas gelten: ihre ganze Herrlichkeit ist Vergoldung. Oeffne die Augen, und du wirst sehen, wieviel Erbärmlichkeit unter der dünnen Glanzschicht sich birgt" **).

---

*) Cernemus, inquam, pulchritudinem illam, quamvis sordido obtectam.

**) Nec tantum parietibus aut lacunaribus ornamentum tenue praetenditur: omnium istorum quos incedere altos vides, bracteata felicitas est. In-

Wir haben also für unseren Satz schon die Auctorität von drei der vorzüglichsten philosophischen Richtungen des heidnischen Alterthums. Wie vielfach auch die Gegensätze waren in welchen sich die Stoa, die neue Academie und der Neuplatonismus bekämpften, in diesem Punkte stimmten sie überein; und wie manchen Satz sie vielleicht aus den Theorien Plato's verwerfen zu müssen glaubten, in der Lehre von der Schönheit hielten sie an den Grundsätzen ihres Meisters fest. Denn die socratische Philosophie, wie Plato sie in seinen Dialogen niedergelegt, bildete allerdings unverkennbar die gemeinschaftliche Quelle, aus welcher sie ihre Ansichten über die Schönheit geschöpft hatten, und unter diesen auch den Satz von welchem wir handeln. Als Beleg dafür nur einige Stellen.

25. Im „Staatsmann" wird einfach die Lehre ausgesprochen, daß die unkörperlichen Dinge „an Werth, Bedeutung und Schönheit" alle übrigen überragen, aber den Sinnen unzugänglich, und nur für die Vernunft erkennbar seyen *).

Im Eingange des „Protagoras" sagt Socrates einem Freunde, er habe so eben einen Mann gesehen, einen Fremden aus Abdera, der viel schöner sey als Alcibiades. Der Freund ist darüber sehr erstaunt: „und dieser Fremde war so schön, daß du über ihn den Sohn des Clinias vergessen konntest?" „Bester Mann," antwortet Socrates, „wie sollte denn nicht, wo die höchste Weisheit ist, dort auch die höchste Schönheit seyn?" **)

Theätet ist nach der Beschreibung im Eingange des Dialogs der seinen Namen trägt, seinem Aeußeren nach häßlich: er hat eine aufgeworfene Nase, und hervorstehende Augen, beides wie Socrates selbst, „nur nicht so stark wie dieser". Im Verlauf der Unterredung aber sagt Socrates zu ihm: „Du bist wirklich schön, Theätet, und ganz und gar nicht häßlich, wie Theodorus von dir gesagt hat. Denn wer verständig zu reden versteht, der ist schön und gut" ***).

Solchen Anschauungen entspricht denn auch die Anweisung welche im „Gastmahle" Diotima, die weise Frau aus Mantinea, dem Socrates gibt. „Wer in der rechten Weise vorgehen will, der muß . . . die Schönheit wie sie der Seele eigen ist, für etwas Vorzüglicheres halten, als jene des Leibes. Und wenn darum jemand eine edle Seele hat, sich aber dabei durch sein äußeres Aussehen wenig empfiehlt, so muß ihm das dennoch genug seyn, einem Solchen seine Neigung und seine Liebe zuzuwenden" †).

---

spice, et disces sub ista tenui membrana dignitatis quantum mali lateat. Seneca, ep. 115.

*) Plat. Polit. Steph. p. 285 e. 286 a. Bip. vol. 6. p. 64 sq.

**) Plat. Protag. Steph. p. 309 b. c. Bip. 3. p. 85.

***) Plat. Theaetet. Steph. p. 143 e. 185 e. Bip. 2. p. 51. 142.

†) Plat. Conviv. Steph. p. 210 b. Bip. 10. p. 245 sq.

Und wieder aus den gleichen Anschauungen geht, am Schlusse des „Phädrus", das schöne Gebet des Socrates hervor: „O guter Pan, und ihr anderen Götter dieses Ortes alle, verleihet mir, daß meine Seele schön werde, und mein Aeußeres mit dem Innern übereinstimme; und lasset mich für reich den Weisen halten" 23).

§. 3.

Die Anschauung der christlichen Philosophie.

Clemens von Alexandria. Gregor von Nazianz. Origenes. Clemens nochmals und Basilius der Große. Ambrosius und Augustin. Bernhard von Clairvaux. Johannes Chrysostomus.

26. Das zuletzt gegebene Gebet, sowie die zwei Stellen aus Plato's „Protagoras" und „Theätet", führt Clemens von Alexandria an, und fügt dann, erklärend, die Bemerkung hinzu: „Denn Socrates lehrte, die Tugend sey die Schönheit der Seele, und umgekehrt ihre Häßlichkeit das Laster" 24). Und wie die besseren Richtungen der heidnischen Speculation insgesammt, so bekannte sich auch die christliche Philosophie zu dieser Lehre. Clemens beruft sich auf jene drei Worte des Socrates, und die ihnen zu Grunde liegende Anschauung Plato's, welche auch die Ueberzeugung der Stoa gewesen sey, eben in der Absicht, um zu beweisen, daß die Griechen viele ihrer Lehren der Theologie der Hebräer und ihren heiligen Büchern, der „βάρβαρος φιλοσοφία", entlehnt haben. Er betrachtete also die in Rede stehende Anschauung als eine solche, die dem Geiste der göttlichen Offenbarung durchaus gemäß sey, an welcher mithin auch die christliche Philosophie festhalten müsse. Und das konnte wohl auch keinem Zweifel unterliegen. Denn derselbe Geist der in den Sprüchen (31, 30) durch Salomon uns belehrt hatte, daß „Leibesanmuth bald vergeht und Schönheit eitel ist", derselbe erfüllte ja den Verfasser des Buches der Weisheit, da er (4, 1) bewundernd ausrief: „O wie schön ist ein keusches Geschlecht in seiner Klarheit!" Darum tritt diese Lehre, daß die Schönheit in der Sphäre der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen ihren eigentlichen Sitz habe, daß sie nirgends in vollerem Glanze leuchte als in der ethischen Ordnung, bei den Vertretern der christlichen Wissenschaft wo möglich mit noch größerer Entschiedenheit hervor, als bei den heidnischen Philosophen.

„Ein Mann, welcher schön seyn will," sagt abermals Clemens, „der schmücke das was in dem Menschen das Schönste ist, den Geist, und lasse ihn mit jedem Tage an Schönheit zunehmen" 25). Ausführlicher legt er wiederholt dieselbe Wahrheit den Frauen ans Herz. „Nicht mit den Gaukeleien einer trügerischen Kunst sollen sie sich das Gesicht ein-

reiben; wir wollen sie eine andere, eine verständige Kunst lehren, sich zu zieren. Die höchste Schönheit ist die innere, wie wir oft gesagt; wenn der heilige Geist die Seele schmückt, und seinen Glanz über sie ausgießt: Gerechtigkeit, Besonnenheit, Festigkeit, Selbstbeherrschung, Liebe zu Allem was gut ist, und dazu Schamhaftigkeit, die lieblichste Farbe die je gesehen wurde *). Im Herzen also sollen sie ihren Schmuck tragen, durch Schönheit des inneren Menschen sich empfehlen. Denn allein in der Seele hat die Schönheit und die Häßlichkeit ihren Sitz; darum ist allein der Tugendhafte in Wahrheit schön und gut" 26).

Die treue Befolgung dieser Vorschrift der christlichen Ethik rühmt Gregor von Nazianz an seiner Mutter und an seiner Schwester. „Sie liebte nicht den Putz," sagt er von der letzteren, der heiligen Gorgonia; „ohne Schmuck zu seyn, das war ihre Schönheit" 27). Von der heiligen Nonna aber, seiner Mutter, redet er also. „Andere Frauen sind stolz auf ihre Schönheit, mag sie nun Werk der Natur seyn oder der Kunst. Sie kannte nur Eine Schönheit, die Schönheit der Seele, das Streben, in ihrem Herzen nach Kräften das Ebenbild Gottes zu bewahren oder wieder aufzufrischen; durch Schminke und andere Künste sich zu zieren, überließ sie den Schauspielerinnen" **).

Schlechthin menschliche Tugend, welche der natürlichen Ordnung angehört, hat der christlichen Lehre zufolge keinen besonderen Werth: die Tugend des Christen, und deßhalb auch seine eigentliche Schönheit, ist übernatürlich. Darum hörten wir schon vorher Clemens die Schönheit der Seele als das Werk des heiligen Geistes darstellen. Vernehmen wir jetzt des großen Alexandriners größeren Schüler, wie er begeistert diese übernatürliche Schönheit erhebt. „Wer es erfaßt hat," spricht er, „was jene Schönheit der Braut ist, welche der Bräutigam liebt, der Sohn Gottes selbst, jene Herrlichkeit der Seele sage ich, die da leuchtet in überirdischer, in mehr als himmlischer Schöne; der wird sich schämen, mit demselben Namen, der Schönheit, noch die Leibesschönheit eines Weibes, eines Jünglings, eines Mannes zu ehren: denn die eigentliche Schönheit faßt ja das Fleisch nicht ***), das nichts ist als Häßlichkeit. Denn alles Fleisch ist wie Gras, und seine Herrlichkeit, jene die als die so genannte Schönheit am Weibe oder am Jüngling das Auge fesselt, ist einer Blume gleich, wie der Prophet spricht: ‚Alles Fleisch ist wie das Gras, und all' seine Herrlichkeit wie die Blume des Feldes. Das Gras wird welk und die Blume fällt ab: aber das Wort des Herrn bleibt in Ewigkeit'" †).

---

*) Clem. Alex. Paedag. 3. c. 11. Potter. 291.

**) Greg. Naz. or. 18. al. 19. funebr. in patr. n. 8. ed. Maur. 335.

***) Τὸ γὰρ κυρίως κάλλος σὰρξ οὐ χωρεῖ.

†) Orig. de orat. n. 17. ed. Maur. p. 226.

Eine solche Auffassung von dem Werthe der Schönheit des Leibes vorausgesetzt, kann es uns nicht sehr befremden, wenn uns bei mehreren kirchlichen Schriftstellern, namentlich bei den älteren, die Ansicht begegnet, der menschgewordene Sohn Gottes sey seiner leiblichen Gestalt nach nicht schön gewesen. Die Worte des Propheten Isaias 53, 2. 3. beziehen sie nicht ausschließlich auf die Zeit seines Leidens, sondern überhaupt auf seine Erscheinung dem Leibe nach. Nicht als ob der Herr, auch in seiner äußeren Erscheinung, nicht voll Würde und Majestät, voll herzgewinnender Liebenswürdigkeit gewesen wäre; aber jenen Vorzug, oder vielmehr jenen Schatten eines Vorzuges wollte er nach ihrer Ansicht nicht an sich tragen, welcher in den Augen des fleischlich gesinnten Menschen das Höchste zu seyn pflegt. „Der Herr selbst", sagt Clemens von Alexandria, „war seiner äußeren Gestalt nach unschön, wie durch Isaias uns der heilige Geist bezeugt: ‚Wir haben ihn gesehen, und es war nicht Wohlgestalt an ihm noch Schönheit; ohne Zier war seine Gestalt, unscheinbar vor den Menschen' (Is. 53, 2. 3). Und doch, was ist liebenswürdiger als der Herr? Aber nicht durch Schönheit des Fleisches zeichnete er sich aus, welche ja nur Schein ist, sondern durch die wahre Schönheit der Seele und des Leibes; jene ist die Liebe, die des Fleisches ist Unsterblichkeit" 28). An einer anderen Stelle heißt es: „Nicht ohne Grund wollte der Herr in unscheinbarer Gestalt erscheinen: damit nämlich nicht etwa seine Wohlgestalt und äußere Schönheit unsere Augen so auf sich zöge, daß wir darüber seine Worte unbeachtet ließen; damit wir nicht das Unsichtbare vergäßen, indem wir unsere Liebe dem zuwendeten, was vergänglich ist" *). In demselben Geiste erklärt der heilige Basilius die Worte eines anderen Propheten (Ps. 44, 5), in welchen die Schönheit des menschgewordenen Sohnes Gottes gefeiert wird. „‚Mit deiner Schönheit' spricht er; das will sagen, mit deiner unsichtbaren Gottheit. Denn das ist die wirkliche Schönheit **), jene, welche über alle menschliche Wahrnehmung und Fassungskraft hinausliegt, und nur dem betrachtenden Geiste sich offenbart. Die Jünger erkannten seine Schönheit, wenn er ihnen die Gleichnisse erklärte; Petrus und die Söhne des Donners schauten dieselbe sichtbar auf dem Berge, da sie hervorbrach strahlender als der Glanz der Sonne, da sie gewürdigt wurden, wie das erste Leuchten seiner glorreichen Erscheinung mit ihren Augen zu sehen" ***).

---

*) Clem. Al. Strom. l. 6. c. 17. Potter. 818.

**) τὸ ὄντως καλόν.

***) Bas. in ps. 44. n. 5.

Die Ansicht über das Aeußere des Herrn, welche in den angeführten Zeugnissen Clemens und Basilius vertreten, haben wir nicht in dem Sinne hier erwähnen wollen, als ob wir dieselbe für maaßgebend hielten. Die Stellen sollten lediglich

Es geht aus diesen Stellen klar genug hervor, wie die Heroen der wahren Wissenschaft im christlichen Alterthum von der Schönheit dachten: ganz so, wie wir es in der Ueberschrift dieses Kapitels ausgesprochen haben. Die eigentliche, die wirkliche, die wahre Schönheit, τὸ κυρίως κάλλος wie sich Origenes, τὸ ὄντως καλόν wie sich Basilius der Große, τὸ ἀληθινὸν κάλλος wie sich Clemens ausdrückt und mit ihnen alle Richtungen der socratischen Weisheit, das ist die Schönheit der Geister: und sie besteht vorzugsweise in der wahren Vollendung der vernünftigen Creatur, das ist in der vollen Harmonie ihres Sinnes und ihres Strebens mit der Weisheit und Liebe Gottes. Freilich, der Sensualismus und der Materialismus, die Philosophie des Fleisches, vermag sich zu solchen Ideen nicht zu erschwingen; sie besitzt kein Auge für Wesen die sich nicht mit Händen greifen lassen, und es kömmt ihr vor wie ein Traum, wenn sie von einer unsichtbaren Schönheit reden hört. Aber wer hat geträumt, jene großen Geister, deren Licht jetzt schon durch Jahrtausende der Menschheit leuchtet, oder diese wortreichen gedankenarmen Männer der Wissenschaft von gestern, die uns zu beweisen suchen (und es gelingt ihnen fürwahr), daß sie allen Geistes baar sind, und wie die Thiere kein höheres Vermögen haben als eine träumende Phantasie? Doch es ist hier noch nicht der Ort, auf ihre Lehren einzugehen.

27. Nicht anders als die griechischen Väter dachten über unseren Gegenstand die beiden Säulen der abendländischen Kirche in Hippo und Mailand. Nach dem heiligen Augustin ist „die ganze Schönheit der Seele Tugend und Weisheit“ 29); nach Ambrosius ist „die Schönheit der Seele aufrichtige Tugend, Erkenntniß der himmlischen Wahrheit ihre Zier“ 30). Schönheit des Leibes hat ihren Werth. „Wir sagen gewiß nicht, daß Leibesschönheit Tugend sey; aber wir verachten darum nicht die Anmuth: pflegt ja auch die Züchtigkeit selbst die Wangen mit Schamröthe zu übergießen, das Auge zu verschönern. Und gleichwie der Künstler besser arbeitet im gefügigeren Stoff, so leuchtet jene schöner in der schöneren Form“ 31). Aber unvergleichlich höher als sie steht doch immer die Schönheit der Seele. „Dem Citherspieler gleich, aber wenn sie anders nüchtern ist nur mit der Spitze der Finger, rührt die Seele wie musicalische Saiten das Gemüth und die Sinnlichkeit, und läßt in harmonischen Accorden die edlen Gefühle und die Regungen des Herzens ertönen, indem sie bei jedem Gedanken, bei jedem Werke Sorge trägt, daß all ihr Streben und all ihr Thun den Einklang wahre. So ist denn die Meisterin die Seele, der Leib das Instrument; so ist es ein

---

unseren Satz bestätigen, daß die Schönheit der ethischen Ordnung, beziehungsweise der übernatürlichen, jene weit überrage, welche die körperlichen Dinge ziert. Vgl. unten N. 423.

Anderes das gebietet, ein Anderes das dient: ein Anderes was wir sind, ein Anderes was wir unser nennen. Liebt einer die Schönheit der Seele, so liebt er uns; liebt einer die reizende Gestalt des Leibes, so liebt er nicht den Menschen selbst, sondern die Schönheit des Fleisches, die so bald verblüht und abfällt" 32).

Und weil sie so bald verblüht und abfällt, schon darum ist diese Letztere nach St. Augustin nicht wahre sondern „falsche" Schönheit *), „der niedrigste, der unterste Grad der Schönheit" **), „ein vergängliches, fleischliches Gut, überaus werthlos und klein" ***), „häßlich im Vergleich mit der Schönheit der Seele" 33). Darum „läßt Gott sie auch den Bösen zu Theil werden, damit die Guten nicht glauben, sie sey ein hohes Gut" 34). Darum nennt der heilige Geist sie Eitelkeit. Nicht als ob sie es ihrer Natur nach wäre: sondern „in Folge der Verkehrtheit der Seele, welche die Sünde ist und die Strafe der Sünde, wird jede körperliche Creatur das was Salomon sagt: ‚Eitelkeit der eitlen Geister und nichts als Eitelkeit . . .' Nicht ohne Grund hat er hinzugesetzt ‚der eitlen Geister'; denn nimmst du die eitlen Geister weg, welche dem Niedrigsten nachlaufen wie wenn es das Höchste wäre, dann ist der Leib nicht Eitelkeit, sondern es leuchtet auch an ihm entsprechende Schönheit, aber freilich die niedrigste" 35). Darum endlich ist es nicht zunächst die Schönheit des Leibes, sondern die viel vorzüglichere der Seele, die Gerechtigkeit, durch welche wir Gott ähnlich sind und seiner Schönheit Wiederschein. „Was ist die Gerechtigkeit, so sie in unserem Herzen wohnt, was ist jegliche Tugend durch die wir recht und weise leben anders, als die Schönheit des innern Menschen? Und fürwahr, viel mehr durch diese Schönheit, als dem Leibe nach, sind wir geschaffen nach dem Bilde Gottes . . . Wenn wir also die Schönheit des Geistes nicht in körperlicher Ausdehnung finden, nicht in der angemessenen Stellung verschiedener Theile, sondern in einem Vorzuge welchen der Sinn nicht erkennt, nämlich in der Gerechtigkeit, und wenn eben diese Schönheit es ist, die uns wieder zu Ebenbildern Gottes macht: dann dürfen wir sicher auch die Schönheit Gottes selbst, der uns nach seinem Bilde gemacht hat, und so oft aufs neue dieses sein Bild in uns wiederherstellt, nicht in irgend einer körperlichen Masse und Ausdehnung suchen; dann müssen wir auch überzeugt seyn, daß er eben darum unvergleichlich schöner ist als die Seelen der Gerechten, weil er unvergleichlich heiliger ist als sie" 36).

Nicht viel weniger als acht Jahrhunderte später sprach dieselbe Wahr-

---

*) „Falsa". Epist. 3. al. 151. ad Nebridium n. 4.

**) „Pulchritudo ima, extrema." De vera relig. c. 40. n. 74. 75.

***) „Bonum minimum, temporale, carnale, infimum." De civit. Dei 15. c. 22. — Contra epist. Manichaei c. 42.

heit, die Lehre des Augustinus und des Ambrosius, des Gregorius und Basilius, des Clemens und Origenes, des Socrates und seiner Schüler, mit derselben Entschiedenheit der letzte Kirchenvater aus, der Heilige von Clairvaux. „Was ist unter allen äußeren Vorzügen des Menschen, das im Vergleich mit der Schönheit irgend einer gottesfürchtigen Seele nicht gering und häßlich erschiene dem, der richtig schätzen gelernt hat? Und was hat sie aufzuweisen, die Gestalt dieser Welt die dahingeht, das gleich käme der Schönheit jener Seele, welche das Kleid des alten Menschen von Erde abgelegt, und mit der Zier dessen sich umkleidet hat, der vom Himmel stammt; der Seele, welche statt des Geschmeides Tugend schmückt, die höher ist und reiner als der Himmel, und heller als die Sonne leuchtet?" 37)

28. Die Vorschrift für das Leben welche aus dem in Rede stehenden Satze fließt, war schon in mehreren der von uns gegebenen Zeugnisse angedeutet. Eingehender entwickelt dieselbe aber ein Kirchenlehrer den wir bisher noch nicht vernommen haben, Johannes Chrysostomus. „,So einnehmend ist das Gesicht,' sagst du, ‚es ist so wunderschön!' Ist wunderschön nicht auch die Blume der Erde? muß sie nicht dennoch welken? So schaue denn auch hier nicht auf das blühende Gesicht, sondern dringe tiefer ein mit deinem Geiste; wende ab den Sinn von jener schönen Oberfläche, und frage, was sich darunter birgt ... ‚Aber das Auge ist so voll Ausdruck und so weich, so fein geschnitten sind die Brauen, die Wimper so reizend gefärbt, der Blick so sanft, die Züge so mild und fesselnd.' Bedenke abermals, daß alles dies nichts Anderes ist, als Haut und Sehnen, Adern und Muskeln. Dann denke dir dieses schöne Auge vor Alter welk und matt, durch Krankheit oder vor Kummer trübe, im Zorn geschwollen und entzündet; ist es da nicht widerwärtig? wird es nicht rasch entstellt, verliert es seinen Glanz nicht schneller als ein Bild? Und jetzt erhebe deinen Geist zu jener Schönheit, welche die wahre Schönheit ist*). ‚Aber ich sehe ja die Schönheit der Seele nicht,' erwiederst du. Du siehst sie, sobald du nur willst. Denn gleichwie man schöne Menschen im Geiste sich vorstellen und bewundern kann, auch wenn sie nicht gegenwärtig sind, so kann man auch die Schönheit der Seele ohne leibliche Augen schauen. Hast du nicht oft schon im Geiste dir eine schöne Gestalt gemalt, und fühltest du dich da von dem Gebilde nicht angezogen? So male dir jetzt auch die Schönheit der Seele, und freue dich ihrer Liebenswürdigkeit. ‚Aber was keinen Körper hat,' sagst du, ‚das kann man ja nicht sehen.' Fürwahr, vollkommener schaut unser Geist Solches, als körperliche Dinge. Bewundern wir nicht auch die Engel und die Erzengel, die wir doch nicht sehen? bewundern wir nicht

*) ἐπὶ τὸ κάλλος τὸ ἀληθινόν.

ein edles Herz und eine tugendhafte Seele? Du selbst wirst einen Menschen den Gerechtigkeit ziert und Selbstbeherrschung, mehr bewundern, als jenes schöne Gesicht. So du darum einen siehst der Unterdrückung leidet, der Unbill und Verfolgung geduldig trägt, dann liebe solche Menschen, statt sie bloß zu bewundern, und sollten sie auch vor Alter gebeugt und schwach seyn. O gewiß, eine solche Schönheit der Seele findet auch im Alter noch viele Freunde und Bewunderer; denn sie wird niemals welk, hört nimmer auf zu blühen. Nach solcher Schönheit laßt uns Alle trachten; und um selbst ihrer theilhaftig zu werden, laßt uns jene Seelen aufsuchen und lieben, die sie besitzen*).

Drittes Kapitel.

Ein zweites Merkmal der Schönheit tritt uns entgegen in der Thatsache, daß schöne Erscheinungen angenehm sind, insofern es uns Genuß bringt sie zu erkennen, und unsern Geist in ihrer Anschauung verweilen zu lassen.

§. 1.

Beweis des Satzes.

Die Stoa; Maximus von Tyrus; die Aesthetiker der Neuzeit; Aristoteles. St. Augustin. Leibniz; Thomas von Aquin.

29. „Daß Schönes uns wohlgefällt, ist solange die Welt steht, die ursprüngliche Veranlassung gewesen, es von Gleichgültigem oder Häßlichem zu unterscheiden" **). In der That erscheint die in der Ueberschrift dieses Kapitels bezeichnete Eigenschaft der Schönheit unter allen ihren Merkmalen als dasjenige, welches uns auf ihr Daseyn überhaupt aufmerksam macht: und das Erste und das Letzte woran wir denken da wir einen Gegenstand „schön" nennen, ist der Genuß den uns derselbe gewährt. Wie die Stoa lehrte, ist die Schönheit „ihrer Natur nach genußbringend, und man wird ihrer niemals satt" 38). „Ob du auch den Namen Schönheit gebrauchst," schreibt der Neuplatoniker Maximus von Tyrus, „immer drückst du doch den Genuß aus. Denn die Schönheit würde nicht mehr Schönheit seyn, wenn sie nicht der Gegenstand bedeutenden Genusses wäre" 39). Ganz dieselbe Auffassung vertreten in vollster Uebereinstimmung alle Aesthetiker der Neuzeit, wenn wir von

*) Chrys. in epist. 2. ad Corinth. hom. 7. extr.

**) Lotze, S. 25. (Citirt 18.)

Baumgarten absehen. Ihnen Allen „war eine Schönheit die nicht gefiele, uns nicht vergnügte, wie sie sich ausdrückten, eben so undenkbar, als eine Wahrheit die sich nicht einsehen ließe“ *).

Unter dieser allgemeinen Rücksicht kann der Satz von dem wir handeln, am wenigsten der Gegenstand einer eigentlichen Beweisführung seyn. Denn einen Jeden dem nicht alles Gefühl für Schönheit abgeht, lehrt es ja die eigene innere Erfahrung, daß wir schöne Dinge gern sehen, daß es uns Freude macht sie zu betrachten, daß ihre Anschauung uns angenehm ist und wir daran Vergnügen finden. Wer das nicht weiß, den kann man nicht davon überzeugen. Aristoteles wurde einmal gefragt, warum man mit schönen Menschen gern lange verkehre. „So fragt ein Blinder,“ war seine Antwort 40).

Der schöne Gesang der Sirenen bezauberte nach dem alten Mythus Alle die ihn vernahmen, kein Sterblicher konnte der hinreißenden Macht seines Wohllauts widerstehen **). An ähnlichen Zügen von dem fesselnden Reize der Schönheit ist die griechische Mythologie bekanntlich reich. Aber wir übergehen lieber die Dichtungen einer Welt, welche, bei aller Feinheit ihres Gefühls für die Schönheit, im Hintergrunde doch fast immer die gröberen Reize des sinnlichen Genusses finden mußte. Nicht allein christlicher, sondern in der That auch weit mehr geeignet, uns vor der Verwechselung wesentlich verschiedener Dinge sicher zu stellen, ist die Erinnerung an einen Zug aus dem irdischen Leben des Herrn, den ja auch die religiösen Künste schon oft für ihre Aufgabe verwerthet haben. Als der heilige Petrus, wie wir oben Basilius den Großen sagen hörten, „von dem Erlöser gewürdigt wurde, auf dem Berge mit den Söhnen des Donners das erste Aufleuchten seiner Glorie zu sehen“, und nun, von Freude trunken, alles Andere vergessend und „nicht wissend was er sagte“ ***) ausrief: „Herr, hier ist gut seyn für uns, hier laß uns Hütten bauen!“ — da war es ja eben nichts Anderes, was ihn überwältigte, als das Entzücken, die hohe Seligkeit des Genusses, den er im Anschauen der überirdischen Schönheit des Gottmenschen empfand.

Hören wir noch den heiligen Augustin. „Was wartet unser im Himmel?“ heißt es in einer Predigt, die er in der Basilica der heiligen Perpetua zu Carthago hielt; „was wartet unser im Himmel? Nichts weniger, als Derjenige selbst, welcher den Himmel erschaffen hat. Der

---

*) Lotze, S. 25. — In den angeführten Worten hat Lotze freilich nur die Aesthetiker bis auf Lessing im Auge; daß der Satz indessen auch in Rücksicht auf die Späteren wahr ist, ausgenommen höchstens die strengeren Vertreter der Schule Herbarts, ergibt sich aus dem ganzen ersten Buche von Lotze's „Geschichte“.

**) Homer, Odyssee 12, 39 ff.

***) Luc. 9, 33.

Preis deines Glaubens ist dein Gott; ihn wirst du besitzen, er selber will der Lohn derer seyn welche ihm dienen. Schauet rings um euch her, Christen, das ganze geschaffene Universum an, Himmel, Erde, Meer, und Alles was ihr seht am Himmel, und auf der Erde, und im Meere: wie schön ist Alles das, wie bewunderungswürdig, wie entsprechend und angemessen eingerichtet! Ergreift euch Freude und Bewunderung bei diesem Anblick? Ohne Zweifel. Warum? Weil das Universum schön ist. Aber was ist dann der, welcher es ins Daseyn rief! Ihr würdet von Sinnen kommen, glaube ich, wenn ihr die Schönheit der Engel sähet. Aber was muß dann der Schöpfer der Engel seyn! O Habsucht, was kann dir genug seyn, wenn Gott selbst dir nicht genug ist?" *)

30. Weniger klar vielleicht, als der bisher zunächst berücksichtigte allgemeine Gedanke, mag in dem Bewußtseyn der Meisten die nähere Bestimmung hervortreten, welche im zweiten Theile der Ueberschrift dieses Kapitels ausgedrückt ist; auch in den wissenschaftlichen Arbeiten der neueren Zeit wird diese Bestimmung, wenn wir nicht irren, minder stark betont. Dagegen finden wir dieselbe bei Leibniz scharf hervorgehoben, und noch entschiedener bei Thomas von Aquin.

Nach Leibniz ist die Schönheit der Dinge ihre Vollkommenheit, insofern dieselbe, da wir sie erkennen, uns Genuß gewährt; eben in diesem Genusse der sich mit der Anschauung des Gegenstandes verbindet, liegt seiner Erklärung zufolge das Merkmal, welches die Schönheit von anderen genußbringenden Eigenschaften unterscheidet 41). In voller Uebereinstimmung hiermit (was den Punkt betrifft um den es sich handelt), lehrt der heilige Thomas: „Als schön bezeichnet man dasjenige, welches anzuschauen Genuß bringt" 42).

Eingehender aber und bestimmter spricht sich Thomas bei einer anderen Veranlassung aus. Er hat dort den Satz aufgestellt: „Der eigentliche Grund der Liebe ist die Gutheit der Dinge" 43). Die dritte Einwendung hiergegen lautet: „Nach der Lehre des Areopagiten nimmt nicht allein die Gutheit unsere Liebe in Anspruch, sondern auch die Schönheit" 44). Auf diese Einwendung nun antwortet der heilige Kirchenlehrer folgendermaßen. „Allerdings ist auch die Schönheit Grund der Liebe. Aber es sind auch, concret und in ihrem objectiven Seyn genommen, die Schönheit und die Gutheit identisch; nur dem Begriffe nach unterscheiden sie sich. Die Gutheit der Dinge nämlich ist jene Beschaffenheit derselben, vermöge deren sie sich eignen, der Gegenstand des Strebens zu werden: darum wird jedes Ding welches gut ist, wesentlich so beschaffen seyn, daß in demselben das Strebevermögen Genuß findet. Insofern da-

*) Aug. de Scripturis serm. 19. al. 4. n. 5.

gegen ein Ding schön ist, muß es wesentlich so beschaffen seyn, daß das Strebevermögen Genuß darin findet, daß wir es anschauen oder erkennen. Darum stehen auch von unseren Sinnen jene vorzugsweise zur Schönheit in Beziehung, durch die wir vorzugsweise erkennen, das Auge nämlich und das Ohr insofern sie der Vernunft dienen; sichtbare Dinge sind es ja bekanntlich und Töne, denen man Schönheit zuzuschreiben pflegt, während man den Objecten der anderen Sinne diesen Vorzug nicht zuspricht: einen Geschmack oder Geruch nennt niemand ‚schön'. Es tritt mithin in dem Begriffe der Schönheit zu jenem der Gutheit ein Merkmal hinzu, eine gewisse Beziehung des Dinges nämlich zum Erkenntnißvermögen; ‚gut' heißt ein Ding, insofern einfach es selbst dem Strebevermögen angenehm ist: ‚schön' hingegen, insofern schon seine bloße Erkenntniß (dem Strebevermögen) angenehm ist" 45).

Wie in dem in der vorigen Nummer behandelten allgemeineren Gedanken, so ist auch in dieser näheren Bestimmung des Genusses den schöne Erscheinungen uns gewähren, eine Thatsache ausgesprochen welche der inneren Erfahrung angehört. Diese Thatsache mag freilich, wie wir schon sagten, in dem Bewußtseyn Vieler kaum hervortreten; durch einen eigentlichen Beweis läßt sie sich hier noch nicht weiter feststellen: aber es dürfte wohl auch schwerlich jemand ihr seine Anerkennung zu versagen geneigt seyn, der überhaupt im Stande ist, die Vorgänge des inneren Lebens mit einander zu vergleichen, und über ihre eigenthümliche Beschaffenheit zu urtheilen.

§. 2.

Eine Hypothese der Sprachforschung über die Etymologie des Wortes „schön", als weitere Bestätigung unsers Satzes.

31. Wenn übrigens, wie wir vorher bemerkten, die zuletzt hervorgehobene nähere Bestimmung des Genusses den die Schönheit gewährt, gegenwärtig selbst von der deutschen Wissenschaft wenig berücksichtigt zu werden scheint, so kann man das um so auffallender finden, als, einer sehr begründeten Hypothese der Sprachforschung zufolge, gerade die deutsche Sprache in dem Worte „schön" eben diese Bestimmung an erster Stelle, und unmittelbar sogar diese allein, zum Ausdruck bringt. In welcher Weise?

„Schön" heißt mittelhochdeutsch *schoene* (auch *schône*), althochdeutsch *scôni* und *scaoni*, gothisch *skauns**). Die gemeinsame Wurzel aller

*) Vgl. Müller und Zarncke, Mittelhochdeutsches Wörterbuch (1866). Schade, Altdeutsches Wörterbuch (1866). Diefenbach, Vergleichendes Wörterbuch der gothischen Sprache (1851).

dieser Wörter ist das indogermanische *skav*, welches in dem althochdeutschen *scawôn* oder *scauwôn* (mittelhochdeutsch *schouwen*, gothisch *skavjan*,) „am deutlichsten vorliegt“, und dessen „Grundbedeutung im deutschen Worte ‚schauen‘ erhalten ist“ *). Der Umstand, daß sich in den angeführten Adjectiven (*schoene* u. s. w.) der Buchstabe *n* findet, welchen die entsprechenden Zeitwörter (*schouwen* u. s. w.) nicht haben, läßt sich gegen diese Ableitung keineswegs geltend machen. Denn die Einschiebung eines solchen *n* findet sich in ganz gleicher Weise bei *frône* (Adjectiv, = was dem Herrn gehört, κυριακός) von *frô* (Herr) und *frowe* oder *frouwe* (Frau, *domina*); bei *grüene* vom ahd. *gruoan*, mhd. *grüejen* (grün werden); bei *dienen* von *diu* (leibeigene Magd).

Das angeführte indogermanische *skav* drückt, wie die von ihm stammenden, gleichfalls schon genannten Zeitwörter, das bedächtige Sehen aus, das Verweilen des Auges bei einem Gegenstande **): es ist, ganz wie unser „schauen“ oder „anschauen“, soviel wie „besehen“, „betrachtend ansehen“, lateinisch *considerare, contemplari, speculari*. Diese Bedeutung tritt auch in den weiteren Ableitungen ganz offenbar hervor: wie (althochdeutsch) *scawida* oder *scauwida* Betrachtung, *scawôd* Anschauung *intuitus*, *scawunga* („Schauung“) Betrachtung, lat. *consideratio, contemplatio* ***).

Sowie nun der in skav noch allgemeine und weitere Begriff in dem gothischen *us-skavs* oder *skaus* (*cautus* vorsichtig) sich verengert, indem zu dem generischen „Schauen“ das Merkmal der Sorge (Vorsicht) hinzutritt: ebenso verengert sich in dem gothischen *skauns* (schön) der nämliche allgemeine Begriff nach einer anderen Richtung: es verbindet sich nämlich mit demselben das Merkmal der Befriedigung, der Freude, welche das Schauen gewährt †). *Skauns* nennt man das, was mit Vergnügen geschaut wird.

In diesem Resultate der Sprachforschung liegt offenbar eine beachtenswerthe Bestätigung des Satzes, den wir in diesem Kapitel behandeln. Die germanischen Sprachen drücken, um den Begriff der Schönheit zu bezeichnen, eben jenes Merkmal dieser Beschaffenheit aus, das an derselben am klarsten hervortritt, und durch welches wir Thomas von Aquin und Leibniz ihr eigentliches Wesen characterisiren hörten. Denn „schön“, *schoene*, *scaoni*, *skauns*, heißt ein Gegenstand in sofern, als „es uns Genuß bringt ihn zu erkennen, und in seiner Anschauung zu verweilen“.

---

*) Curtius, Grundzüge der griechischen Etymologie (4. Aufl. 1873) S. 97. 151.

**) Curtius, a. a. O. S. 98.

***) Vgl. Schade, Altd. Wörterbuch.

†) Nach Curtius, a. a. O. S. 98.

Zweiter Abschnitt.

Die Gutheit, die Liebe, und der Genuß.

32. „Eine vorläufige Characteristik“ der Schönheit wollten wir geben, indem wir jene drei Sätze ausführten welche den Inhalt des vorhergehenden Abschnitts bilden. Denn das Wesen der Schönheit genau zu bestimmen, dazu genügen diese Sätze freilich noch keineswegs. Es kann sich allerdings wie eine Definition ausnehmen, wenn wir, den im letzten Kapitel angeführten Gedanken von Leibniz und dem heiligen Thomas entsprechend, sagen, die Schönheit sey „jene Beschaffenheit der Dinge, vermöge deren dieselben, nur insofern wir sie betrachten, uns gefallen“, oder „vermöge deren ihre Erkenntniß, an und für sich und ohne jede anderweitige Rücksicht, uns Genuß gewährt“. Aber eine volle klare Einsicht in das Wesen der Schönheit können uns diese Bestimmungen doch nicht vermitteln. Immer erhebt sich ihnen gegenüber die Frage: worin besteht denn schließlich jene Beschaffenheit der Dinge? was ist dieselbe ihrem eigentlichen Wesen nach? warum gewährt schon die bloße Anschauung oder Erkenntniß schöner Dinge uns Genuß?

Es ist interessant zu hören, in welcher Weise nach Lotze's Darstellung für die deutsche Philosophie, nach Allem und trotz Allem was für die Aesthetik Baumgarten, Winkelmann, Lessing, Kant, Herder und Schiller geleistet hatten, bezüglich des Wesens der Schönheit die Fragen dieser Art sich häuften. Die Erörterungen der Genannten insgesammt „sprachen zwar von einem Maaßstabe in uns, an dem gemessen die eine Erscheinung schön, die andere häßlich wird: aber die Natur dieses Maaßstabes und den Inhalt seiner Forderungen gaben sie nicht an. Nur darin waren sie einig, daß sie ihn nicht in dem suchten, was nur dem einzelnen Geist in seiner Einzelheit und Veränderlichkeit zukommt, sondern in irgend einem beständigen Zuge der allgemeinen geistigen Organisation, die sich

in allen Einzelnen mit gleichförmiger Anlage, obwohl nicht mit gleicher Feinheit der Entwickelung wiederholt.

„Aber selbst über den Werth dieses Allgemeinen blieb Zweifel. War es am Ende nicht doch nur die allgemeine Beschränktheit des menschlichen Geistes, welche die Bedingungen für die Empfindung der Schönheit erzeugt? so daß nicht nur niedere Geschöpfe, sondern auch höhere Geister des Gefühls für sie entbehren, und Alles was wir unter dem Namen der Schönheit verehren, ähnlich wie der Glanz des Regenbogens, eine nur für bestimmte Standpunkte der geistigen Entwickelung vorhandene Erscheinung ist? Dieser Gedanke geht ausgesprochen und unausgesprochen vielfach durch die Untersuchungen der vorher genannten Forscher. Dem unbefangenen Gefühle entspricht er sehr wenig; stets wird dieses seine eigene Lust an der Schönheit durch den Nachweis zu rechtfertigen suchen, das was uns begeistere, entspreche einem allgemeinen Bedürfnisse aller Geisterwelt, und schmeichele uns keineswegs nur durch eine besondere Lichtbrechung, die unserm beschränkten Sinne wohlthue.

„Aber auch das Gelingen dieses Nachweises würde uns nicht völlig befriedigen, sondern ein zweites Bedürfniß wecken. Denn auch so wäre die Schönheit noch nicht zu dem Rechte gekommen das wir für sie begehren: sie wäre zwar ein allgemeiner Schein den die Dinge für alle Geister werfen; aber was wäre sie für die Dinge selbst, als deren Verdienst unser unmittelbares Gefühl sie doch zu verehren liebt? Scheinen der Geisterwelt die Dinge schön nur durch einen für diese selbst gleichgültigen Zufall, der bald diese bald jene ihrer Eigenschaften, und vielleicht die unbedeutendsten von allen, in günstige Beziehungen zu der auffassenden Thätigkeit der Geister bringt? erwecken die Dinge gleichsam nebenher und im Vorüberstreifen in uns den Eindruck der Schönheit, nicht durch ihre wesentliche Natur, sondern durch irgend einen Nebenzug, der für sie bedeutungslos ist, aber uns wohlthut, oder durch irgend eine zu uns eingenommene veränderliche Stellung, die ohne Werth für ihre eigene Entwickelung, aber günstig ist für die Erregung unseres Wesens? und ist es endlich hier dieser dort jener Zufall, worauf solchergestalt die Eindrücke der verschiedenen Schönheiten beruhen, Zufälle ohne inneren Zusammenhang, und ohne andere als diese formale Aehnlichkeit, eben diese Thatsache einer augenblicklichen Uebereinstimmung des Eindruckes mit der auf ihn wartenden Empfänglichkeit zu erzeugen?" *)

Einer so vielseitigen Unsicherheit in Rücksicht auf das Wesen der Schönheit, wie sie Lotze in diesen Fragen characterisirt, würde die neuere Philosophie sicher nicht anheimgefallen seyn, wenn sie etwas weniger Selbstgefühl gehabt, und sich hätte entschließen können, auf den Funda-

*) Lotze, S. 114 f. (Citirt 18.)

menten welche hervorragende Meister früherer Zeiten gelegt, rüstig weiter zu bauen, statt dieselben zu zerstören und Alles von Grund aus neu machen zu wollen. Denn was wir im dritten Kapitel des ersten Abschnittes von dem heiligen Thomas gehört, das enthält ja bereits auf alle jene — für eine Wissenschaft die mehr denn zwei Jahrtausende jünger ist als Socrates, wahrlich nicht ehrenvollen — Fragen die bestimmteste Antwort.

33. Nur Ein Bedürfniß unseres Geistes mag auch durch die Aufschlüsse des heiligen Kirchenlehrers allein nicht ganz befriedigt erscheinen. Lotze gibt demselben Ausdruck wenn er, bald nach der oben angeführten Stelle, sagt: „Nicht in verschiedenen Fällen möchten wir die Schönheit von verschiedenen Gründen, sondern in allen von Einem und demselben Grunde herleiten, der nur reich und biegsam genug wäre, um in unzählig mannichfaltigen Unterschieden immer derselbe zu seyn." Angedeutet freilich ist in den Worten des heiligen Thomas auch dieser „Eine und derselbe Grund": aber nicht mit so klarer Bestimmtheit, daß die kurz gefaßte Belehrung, welche Thomas überdies nur gelegentlich gibt, für sich allein genügen könnte, uns das Wesen der Schönheit mit voller Zuverläßigkeit, und soweit es angeht erschöpfend, erkennen zu lassen.

Offenbar sind wir, insofern wir hierzu gelangen wollen, darauf angewiesen, jene Bestimmung weiter zu entwickeln und zu vertiefen, die wir am Schlusse des ersten Abschnittes gewonnen, und in den zwei oben (S. 52) gegebenen Ausdrücken für die Schönheit zusammengefaßt haben. Um das mit Erfolg thun zu können, ist es aber unerläßlich, daß wir zunächst eine Untersuchung anstellen über das Wesen des Genusses, und die verschiedenen Arten bestimmen, welche unter diesen Gattungsbegriff fallen. Hat doch selbst Schiller erkannt, daß die Fragen der Aesthetik ohne „eine bündige Theorie des Vergnügens" sich nicht beantworten lassen*). „Eine bündige Theorie des Vergnügens" aber setzt klare und richtige Anschauungen über die Liebe und die Gutheit voraus. Eine Untersuchung über diese Punkte bildet deßhalb den Inhalt der zunächst folgenden Kapitel.

---

*) Vgl. Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Werke, Stuttgart 1836, Bd. 11. S. 511.)

Erstes Kapitel.

Die Gutheit.

§. 1.

Die Gutheit im Allgemeinen.

Der letzte Grund jeder Liebe ist die jeder strebenden Natur anerschaffene Liebe zu sich selber. Definition der Gutheit, nach Aristoteles und Thomas von Aquin. Nicht der Begriff der Gutheit, aber ein wesentliches Merkmal derselben, liegt in der Uebereinstimmung ihres Trägers mit einem strebenden Wesen.

34. Wie jedem Geschöpfe das er ins Leben rief, so hat Gott auch der Natur des Menschen eine mit ihrem innersten Wesen verwachsene Grundrichtung auf sie selbst eingepflanzt, eine Tendenz oder einen unüberwindlichen Hang, eine innere Nöthigung, vermöge deren sie sich selbst und ihre allseitige Vollendung, ihre Glückseligkeit, unausgesetzt und habituell so zu sagen bejaht, dieselbe soviel an ihr ist, beständig gewissermaßen setzt, und wie durch ein unwiderstehliches Gewicht gezogen, sich zu derselben immer und unter allen Umständen neigt und hindrängt. Mit anderen Worten: der Mensch kann nicht anders, als sich selbst lieben; denn mit dem Worte „Liebe" hat die Sprache eben das Wesen der bezeichneten Grundrichtung unserer Natur bezeichnen wollen. Jeder Mensch liebt sich mit einer Nothwendigkeit, welche in dem Wesen seiner Natur liegt, und er würde nur dann aufhören, sich zu lieben, wenn er aufhörte, zu seyn. Und diese Liebe des Menschen zu sich selber ist die ausschließliche Wurzel, von welcher alle Strebethätigkeiten deren er fähig ist, ausgehen; sie ist die Bedingung, ohne welche keine einzige Strebung in ihm entstehen kann; sie ist der letzte Grund, auf welchen sämmtliche Aeußerungen seines Strebevermögens sich zurückbeziehen, und von welchem gelöst keine weitere Liebe, auch nicht die „uneigennützigste" und selbstloseste, kein Verlangen, keine Hoffnung, kein Schmerz, kein Haß, keine Furcht, keine Freude denkbar ist. Doch wir wollten von der Liebe erst in einem späteren Kapitel handeln; hier sollte zunächst von der Gutheit die Rede seyn.

Was ist die Gutheit, das heißt jene Eigenthümlichkeit der Dinge, um deren willen man sie als „gut" bezeichnet? Das eben characterisirte uns anerschaffene Streben, dessen nächsten Gegenstand unsere eigene Natur und die Vollendung derselben bildet, muß sich naturgemäß auf alle jene Dinge ausdehnen, welche eine Beschaffenheit zeigen, vermöge deren sie

seiner natürlichen Richtung entsprechen und gleichsam innerhalb derselben liegen, oder vermöge deren sie es unterstützen, und die Verwirklichung seines Zieles begünstigen. Insofern also, das ist die Antwort auf die eben ausgesprochene Frage, insofern ein Ding der Gegenstand unseres Strebens wird, oder dazu angethan ist es zu werden, in sofern nennen wir es „gut". Somit ist die Gutheit der Dinge jene ihre Beschaffenheit, vermöge deren sie sich eignen, der Gegenstand des Strebens zu werden 46).

35. Diese Definition erklärt freilich das eigentliche Wesen der Gutheit nicht erschöpfend; sie characterisirt dasselbe nur durch seine Beziehung zur Thätigkeit des Strebens, indem sie es als den eigentlichen und einzigen Gegenstand derselben bezeichnet. Aber dieses Wesen vollständig zu durchschauen, und es unmittelbar, und unabhängig von jener Beziehung auszudrücken, das ist der menschlichen Vernunft nun einmal nicht gegeben. Indeß sind wir doch im Stande, noch einen kleinen Schritt weiter zu thun, indem wir die „Beschaffenheit" um die es sich handelt, näher bestimmen.

Der erste, und der eigentliche Gegenstand unseres Strebens ist, wie wir gesagt haben, je unsere eigene Natur, und deren Vollendung; in der uns anerschaffenen Nöthigung vermöge deren wir uns selbst lieben, gründet darum jedwede Aeußerung unseres Strebens irgend einem Dinge gegenüber: und es ist keine Liebe denkbar, welche von dieser Liebe unser selbst unabhängig und gelöst wäre. Daraus folgt aber, daß kein Ding das Object unseres Strebens werden kann, welches nicht in irgend einer Weise Eines ist mit unserer Natur; oder anders, das nicht unserer Natur gegenüber, in irgend einer Weise, in der Beziehung der Uebereinstimmung steht. „Jedes Wesen", lehrt Thomas von Aquin, „richtet naturgemäß sein Streben und seine Liebe auf sich selber, und auf das was ihm gut ist. Nun gehört es aber zum Wesen der Liebe, daß, wer liebt, sein Streben auf das richte, was gut ist für den Gegenstand seiner Liebe. Daraus folgt, daß der welcher liebt, mit dem Gegenstande seiner Liebe in irgend einer Weise Eines bilden muß" 47).

Wir können hiernach die vorher gegebene Definition in diese andere umwandeln: „Die Gutheit der Dinge ist ihre Uebereinstimmung mit einem anderen Wesen, insofern sie dadurch sich eignen, für dieses der Gegenstand des Strebens zu seyn."

Eingehender begründet haben wir das hier Gesagte in der Abhandlung „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie", N. 16 f. 22 ff., auf welche wir hiermit verweisen.

§. 2.

Die innere Gutheit.

I.

Alle Dinge welche dem vernünftigen Geiste gegenüber in der Beziehung der thatsächlichen Uebereinstimmung stehen, sind eben dadurch naturgemäß der Gegenstand seiner Liebe. Auch unpersönliche Dinge können Eigenschaften haben, auf welche sich die bezeichnete Beziehung gründet. Zwei Definitionen für die innere Gutheit.

36. Wir haben zwei Definitionen der Gutheit im Allgemeinen gegeben, in deren zweiter übrigens die erste nach einer gewissen Seite nur weiter entwickelt wird. Es ist jetzt nothwendig, daß wir die drei besonderen Rücksichten ins Auge fassen, unter welchen die Dinge sich eignen können, der Gegenstand unsers Strebens zu seyn, unter welchen sie darum, aber je in verschiedenem Sinne, als „gut" bezeichnet zu werden pflegen.

Wenn es wahr ist, was wir in Uebereinstimmung mit der Lehre des Aristoteles und des heiligen Thomas ausgesprochen haben: daß nämlich die unserer Natur anerschaffene Liebe zu sich selbst das Princip, die Wurzel, die wesentliche Bedingung, die bewegende Grundkraft bildet in jeder und in allen Strebungen deren wir fähig sind; dann muß eben diese Liebe unserer Natur zu sich selbst ohne Zweifel überaus stark, überaus lebendig, wirksam, energisch seyn. Wer das bedenkt, den wird es nicht wunder nehmen, wenn wir weiter folgern: Weil wir naturgemäß unser eigenes Wesen lieben, darum richtet sich naturgemäß unser bejahendes Streben, unsere Liebe, auf alle Dinge, in welchen wir Vorzüge unseres eigenen Wesens wahrnehmen, — welche sich uns darstellen als mit unserer Natur thatsächlich übereinstimmend, als uns ähnlich, als ihrer Form und Beschaffenheit nach identisch mit uns, als unter dieser Rücksicht gewissermaßen Eines mit uns.

Diese Wahrheit hat die Wissenschaft von Alters her gelehrt. „Jeglich Wesen liebt, was ihm ähnlich ist," lesen wir im Buche Sirach (13, 19); und nach Aristoteles „freut Alles sich dessen was ihm gleicht, und ist darum dem Menschen der Mensch das Liebste" 48). Ἰσότης φιλότης, „Gleichheit ist Liebe," lautet ein griechisches Sprüchwort, das gleichfalls Aristoteles anführt*). Plato aber läßt in seinem Dialoge „Ueber die Freundschaft" den Socrates zu Lysis also sprechen: „Die Dichter, wenn ich nicht irre, sagen:

*) Arist. Ethic. Nicom. 9. c. 8.

Immer führet den Gleichen der Gott zum Gleichen, und läßt sie
Kennen lernen einander ...

Und ist dir nicht derselbe Gedanke auch schon in den Schriften der Weisen begegnet, daß nämlich jedes Wesen naturgemäß das lieben muß, was ihm ähnlich ist?" 49) Mit Aristoteles und Plato stimmt Cicero überein: „Nichts schlingt das Band der Liebe fester, als die Harmonie edler Seelen. Denn weil sie einerlei Neigungen haben und gleiches Streben, darum liebt jeder den andern ganz wie sich selbst; und es tritt das ein, was Pythagoras als die Vollendung der Freundschaft betrachtete: es wird aus mehreren Einer" 50). Bei Boetius endlich heißt es: „Verschiedenheit stößt immer ab, Aehnlichkeit zieht an. Und wo immer ein Wesen von einem andern angezogen wird, da steht es offenbar mit demselben in dem Verhältnisse natürlicher Uebereinstimmung ... Alles strebt dem zu was ihm gleicht" 51).

37. Aber gilt der Satz den wir hiermit festgestellt haben, nur in Rücksicht auf vernünftige Wesen, oder ist derselbe auch wahr, wenn es sich um unpersönliche, rein körperliche Dinge handelt? Wenn wir beweisen, daß nicht bloß vernünftige Wesen, sondern auch körperliche Dinge dem erkennenden Geiste gegenüber in dem Verhältnisse der thatsächlichen, actuellen Uebereinstimmung stehen können, dann wird die Antwort auf diese Frage nicht mehr zweifelhaft seyn. Es ist aber nicht schwer, jenen Beweis herzustellen.

Der Art und dem Wesen nach ganz dieselbe, wie sie zwischen dem vernünftigen Geiste und anderen gleichartigen Wesen besteht, kann freilich die Uebereinstimmung zwischen jenem und rein körperlichen Dingen nicht seyn. Denn gleichartige Substanzen sind einander „ähnlich" in dem vollen Sinne dieses Wortes: das heißt es finden sich gewisse Vorzüge in der einen, und es finden sich der Art nach die nämlichen Vorzüge, mehrere derselben oder auch nur Einer, gleichfalls in der anderen 52). — Das, sagen wir, ist, wo auf der einen Seite ein vernünftiger Geist, und auf der anderen ein körperliches Ding steht, nicht möglich. Aber wenn die körperlichen Dinge derselben Eigenschaften, wie die geistigen Substanzen, auch nicht theilhaftig seyn können, so finden sich doch in den Ersteren manche Vorzüge, welche mit den Eigenschaften der geistigen Wesen gewissermaßen in Proportion stehen, und als eine Art von Copien derselben in verjüngtem Maaßstabe erscheinen, insofern sie ihnen analog, und so zu sagen parallel sind 53). So ist in der heiligen Taufe die Abwaschung des Leibes mit Wasser das vollkommen entsprechende Zeichen der Wirkung dieses Sacraments; denn gleichwie das Wasser die Flecken des Leibes, so tilgt in dem Sacramente die Gnade das, was die Seele unrein macht, die Sünde: es besteht also zwischen der materiellen Reini-

gung durch Wasser und der geistigen Wirkung der Gnade Uebereinstimmung und wahre Aehnlichkeit, wenn auch nur jene der Analogie 54). Und wenn der heilige Geist in der Gestalt von Zungen aus Feuer über die Apostel kommen, am Jordan dagegen wie eine Taube herabsteigen wollte; wenn Jehova dem Propheten auf Horeb seine gnadenreiche Nähe offenbarte durch das Säuseln sanfter Luft (3. Kön. 19, 12); wenn Johannes in der geheimen Offenbarung (5, 6) den Erlöser vor dem Throne Gottes stehen sah unter der Erscheinung eines Lammes das geschlachtet ist: dann war der Grund, welcher die Wahl dieser verschiedenen Bilder bestimmte, kein anderer als eben diese Analogie, dieser Parallelismus, zwischen den besonderen Eigenthümlichkeiten der genannten körperlichen Dinge einerseits und den rein geistigen Eigenschaften oder Wirkungen der göttlichen Personen anderseits, welche durch jene versinnlicht, dargestellt werden sollten. In dieser Weise kann mithin das Körperliche ein mehr oder minder vollkommenes Bild des Geistigen, mit diesem „Eines" seyn und in Uebereinstimmung stehen; der Geist kann darin sich selbst wiederfinden, insofern er an demselben, mehr oder weniger ausgeprägt, seine eigenen Züge erkennt.

Aber noch eine zweite Beziehung der Uebereinstimmung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren müssen wir hervorheben. Das Werk gibt immer Zeugniß von seinem Meister, in der Wirkung erscheinen nothwendig die Spuren der Ursache welche sie setzte. Es wird also auch der Geist in dem Körperlichen sich selbst finden, Uebereinstimmung mit seiner eigenen Natur darin wahrnehmen, so oft sich das Letztere durch irgend eine besondere Vollkommenheit unzweideutig genug als das Werk des vernünftigen Geistes kundgibt. „Jene Wirkungen welche einer niederen Ordnung oder Art angehören, als ihre Ursachen, haben mit diesen das Wesen und den Namen nicht gemein: aber es wird zwischen beiden nothwendig immer irgend eine Uebereinstimmung bestehen. Denn es liegt in der Natur der Thätigkeit, daß dasjenige was durch das thätige Princip gesetzt wird, dem Wesen dieses Letzteren ähnlich ist." So der heilige Thomas 55).

Es ist somit gewiß: nicht bloß unter den mit Vernunft begabten Wesen, sondern auch zwischen diesen und rein körperlichen Dingen kann die Beziehung der wirklichen, actuellen Uebereinstimmung bestehen, und besteht dieselbe thatsächlich überaus oft, — um nicht zu sagen immer. Auch auf diese wird sich mithin naturgemäß unser bejahendes Streben, unsere Liebe richten, so oft wir die Uebereinstimmung wahrnehmen: und es wird deßhalb unter dieser Rücksicht auch den körperlichen Dingen „Gutheit" zugesprochen werden müssen.

38. Es ist eine besondere Art der Gutheit, welche wir durch das Gesagte näher bestimmt haben. Denn jeder Gegenstand welcher dem

vernünftigen Geiste gegenüber in der Beziehung der Uebereinstimmung steht, eignet sich hierdurch, für den Letzteren das Object seines bejahenden Strebens zu seyn, muß mithin, dem Früheren (34. 35. S. 55 f.) zufolge, als „gut" gelten. Offenbar ist aber der Begriff der hiermit bezeichneten Gutheit verschieden von dem Begriffe der Gutheit im Allgemeinen, den wir in dem vorhergehenden Paragraphen feststellten: er ist enger, weil er ein besonderes Merkmal aufnimmt, die Uebereinstimmung des Dinges mit dem vernünftigen Geiste; wir sagen darum mit Recht, daß er einer besonderen Art der Gutheit angehört.

Durch welchen Namen werden wir diese Art zweckmäßig von der Gutheit im Allgemeinen unterscheiden? Dasjenige was, indem sich den mit unserer Vernunft thatsächlich übereinstimmenden Dingen unsere Liebe zuwendet, den eigentlichen Gegenstand dieser Liebe bildet, das Ziel unseres Strebens, ist nicht, wie aus dem Früheren hervorgeht, eine durch diese Dinge zu vermittelnde Wirkung, oder sonst etwas, das von ihnen selbst verschieden wäre und außerhalb ihres Wesens bestände: sondern der eigentliche Gegenstand und das letzte Ziel unserer Liebe sind eben diese Dinge selbst, ihre eigene Beschaffenheit und ihr inneres Wesen. Darum dürfte für die in Rede stehende Art der Name innere Gutheit *(bonitas interna)* ganz entsprechend seyn. Auch als „absolute Gutheit" *(bonitas absoluta)* pflegt sie bezeichnet zu werden*). Dieser Name gründet sich auf die gleiche Erwägung, wie der erste: er will andeuten, daß es nicht ein Anderes, von dem Dinge selbst Verschiedenes ist, worauf unser Streben, indem es sich dem Dinge zuwendet, sich eigentlich richtet, sondern ausschließlich die Eigenthümlichkeit des Dinges selbst, für sich und an sich betrachtet. Eben darum, und in dem gleichen Sinne, nennt man die Dinge, insofern sie sich durch innere Gutheit empfehlen, „an sich gut".

Fassen wir hiernach das Gewonnene in kurze Formeln zusammen, so ergeben sich, den früheren Bestimmungen für die „Gutheit im Allgemeinen" analog, diese zwei Definitionen:

Die innere Gutheit der Dinge ist ihre thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern sie durch diese Uebereinstimmung sich eignen, für denselben das Object des Strebens zu seyn; oder

Die innere Gutheit der Dinge ist jene ihre Beschaffenheit, vermöge deren sie sich eignen, selbst und für sich, und nicht einer durch sie zu vermittelnden Wirkung wegen, für den vernünftigen Geist das Object des Strebens zu seyn.

*) Petav. de Deo, 6. c. 1. n. 7.

II.

Die Vorzüge der menschlichen Seele, auf Grund deren zwischen ihr und anderen Dingen die Beziehung der thatsächlichen Uebereinstimmung bestehen kann. Die Elemente der inneren Gutheit, in persönlichen Wesen und in unpersönlichen Dingen. Warum in dieser Frage nicht auch die Fähigkeit der Seele, die Wesensform des Leibes zu seyn, in Betracht gezogen werden müsse.

39. Die Rücksicht auf das Ziel welches wir im Auge haben, macht es nothwendig, daß wir uns mit der inneren Gutheit noch weiter beschäftigen, und ihre Elemente zu bestimmen suchen: ich will sagen jene Eigenschaften, welche den Dingen innere Gutheit verleihen, oder den Anspruch darauf, für mit Vernunft begabte Wesen in der vorher bezeichneten Weise der Gegenstand der Liebe zu seyn. Dem Gesagten zufolge sind Eigenschaften dieser Art alle diejenigen, durch welche die Dinge zu dem erkennenden Geiste in dem Verhältnisse der thatsächlichen Uebereinstimmung stehen. Um diese Eigenschaften bezeichnen zu können, haben wir folglich die Natur und die Vorzüge des Letzteren, des erkennenden Geistes, oder zunächst, was einfacher und zweckmäßiger ist, die Vorzüge unserer eigenen Seele ins Auge zu fassen. Wir bringen dieselben angemessen in vier besondere Gruppen.

40. Die menschliche Seele ist

I. eine wesenhafte Kraft, d. h. eine lebendige, thätige Substanz, die von innen heraus sich selbst und den ihr gehörenden Leib bewegt; sie ist überdies eine freie, nach eigener Wahl thätige Kraft.

II. Die menschliche Seele ist eine unvergängliche, unzerstörbare Substanz; sie trägt in sich selbst die Ahnung ihrer Unsterblichkeit, die entschiedenen Zeichen ihrer Bestimmung für ewige Dauer.

III. Die menschliche Seele ist eine „intelligible“ und „intelligente“ Substanz: d. h. ein Wesen welches (geistig) sichtbar ist, und Anderes (geistig) sichtbar macht, (mit geistigem Lichte) erleuchtet und erleuchtend; sie ist hell in sich, und strahlt überdies aus sich selber Licht aus über das an sich Dunkle.

Erklären wir diesen Gedanken so kurz als möglich. Eine unserer Seele, insofern sie mit höherer Erkenntnißkraft begabt ist, ganz eigenthümliche und wesentliche Thätigkeit besteht darin, daß sie im Materiellen das Wesentliche, im Stoff die Form erkennt, im Besonderen, Einzelnen das Allgemeine, im Wechselnden und Veränderlichen das Bleibende, im sinnlich wahrnehmbaren Körperlichen das, was die sinnliche Erkenntniß darin nicht erfaßt: mit Einem Worte, daß sie von dem concreten Sichtbaren den unsichtbaren Begriff seines Wesens „abstrahirt“. Es gibt für

dieses Erkennen der Seele, für dieses geistige Sehen, keine geeignetere Analogie, als die Thätigkeit der sinnlichen Wahrnehmung durch das Auge, oder das leibliche Sehen. Sowie nun ein Körper, damit das leibliche Auge ihn wahrnehmen könne, sichtbar, d. h. beleuchtet seyn muß, ebenso ist geistige Sichtbarkeit, Erkennbarkeit, „Intelligibilität", eine nothwendige Bedingung, wenn ein Gegenstand von der Vernunft erkannt werden soll. Diese geistige Sichtbarkeit hat aber das Körperliche seiner Natur nach nicht. Weder wie sie in sich selber sind, noch auch wie sie in der sinnlichen Wahrnehmung sind, können darum die körperlichen Dinge in der Vernunft Vorstellungen erzeugen: denn nicht bloß in sich, sondern auch in der sinnlichen Wahrnehmung sind sie nur nach der Weise ihres stofflichen Seyns. Es muß mithin irgend ein Princip geben, welches bei der Gegenwart des Sinnesbildes (des *phantasma*), das den körperlichen Gegenstand immer nur nach seiner concreten und äußeren Erscheinung wiedergibt, in der Vernunft das geistig sichtbare, „intelligible" Bild erzeugt, in welchem sich das Allgemeine, das Nothwendige, das Wesentliche des Gegenstandes ausdrückt. Dieses Princip nun ist kein anderes, als der erkennende Geist selbst; die Scholastiker nennen ihn, insofern er in dieser Weise thätig ist, den *intellectus agens*, und sie pflegen deßhalb zu sagen, das eigenthümliche Wirken des Letzteren bestehe darin, die körperlichen Dinge, oder vielmehr die denselben entsprechenden Sinnesbilder, für die Vernunft erkennbar, „intelligibel" zu machen*).

Hiernach ist es sicher vollkommen gegründet, wenn der heilige Thomas 56), und vor ihm Aristoteles 57), diese Thätigkeit des Geistes mit einem Beleuchten vergleichen, mit einem Ausstrahlen von Licht, vermöge dessen das an sich Dunkle sichtbar wird. Der menschliche Geist erscheint darin wie ein Auge, das nicht nur das Object wahrnimmt, sondern zugleich, gewissermaßen wie in der körperlichen Welt die Sonne, aus sich selbst das Licht ausstrahlt, dessen das Object bedarf um gesehen werden zu können. In diesem Sinne haben wir gesagt, die menschliche Seele sei eine erleuchtende Substanz.

Erleuchtet aber, oder hell und leuchtend ist sie, weil sie ihrer Natur nach geistig, darum „intelligibel", in der geistigen Ordnung sichtbar ist.

IV. Die menschliche Seele ist eine vernünftige Substanz. Die Vernünftigkeit ist der wesentlichste, der eigentlichste Vorzug unserer Seele; sie ist es, in welcher auch die in den vorhergehenden drei Punkten schon erwähnten Vorzüge derselben wurzeln, und mit welcher diese gleichfalls gegeben sind. Wenn wir dieselben, und insbesondere auch das Vermögen

---

*) „Facere phantasmata actu intelligibilia". Vgl. Kleutgen, Die Philosophie der Vorzeit, 1. N. 72.

zu „abstrahiren“, für sich berücksichtigt haben, und jetzt von der Vernünftigkeit in einem engeren Sinne handeln, so geschah das nur der größeren Klarheit der Darstellung wegen, und mit besonderer Rücksicht auf unseren Zweck; und man würde uns mißverstehen, wenn man daraus den Schluß ziehen wollte, als ob wir etwa, mit vielen neueren Gelehrten, in dem „Verstande“ und der „Vernunft“ zwei verschiedene Vermögen sähen. — Es ist nothwendig, daß wir eben diesen eigentlichsten Vorzug der menschlichen Seele jetzt etwas eingehender behandeln.

41. Betrachten wir die Vernünftigkeit zunächst in ihrer Wurzel, in ihrem Wesen, insofern sie das allgemeine Attribut der menschlichen Natur ist. Was heißt das, die menschliche Seele ist vernünftig?

Es gibt gewisse Grundbegriffe und Fundamentalsätze, welche, als die einfachsten Ausdrücke der göttlichen Weisheit, der höchsten Norm aller Wahrheit 58) und alles Seyns, die Grundzüge und die ersten Umrisse aller Dinge enthalten, die Grundlinien alles dessen was ist. Solche Grundbegriffe sind die Begriffe des Seyns, der Einheit, der Wahrheit, der Gutheit; solche Fundamentalsätze sind der Satz des Widerspruchs, des ausgeschlossenen Dritten, des zureichenden Grundes. Nun hat Gott unsere Seele, nach dem Bilde seiner eigenen Weisheit, so geschaffen, ihr Wesen und ihre Natur so eingerichtet, daß sie bei der ersten Entwickelung ihrer Intelligenz mit Nothwendigkeit sich diese Grundbegriffe bildet, diese Fundamentalsätze erkennt, und sie dann in habitueller Erkenntniß festhält und bewahrt, um durch sie und ihnen gemäß alles zu denken und alles aufzufassen, um aus ihnen und mit ihrer Hülfe und nach ihrer Norm alle übrigen Wahrheiten zu erkennen 59). Darum bilden sich denn in unserem Geiste, bei weiterer Entwickelung unter den entsprechenden äußeren Einflüssen, mit Nothwendigkeit die Begriffe von Uebereinstimmung und Verschiedenheit, von Ursache und Wirkung, von Zweck und Mittel, von Zweckmäßigkeit, Angemessenheit, Ordnung, Proportion, Symmetrie und Harmonie, Vollkommenheit und Vollendung, sowie die Erkenntniß Gottes; in der practischen Ordnung aber jene der physischen Vollkommenheit, der ethischen Gutheit, der Pflicht, des Rechtes, des Sittengesetzes und seiner einzelnen Vorschriften, zunächst der höchsten und allgemeineren, dann auch der mehr besonderen, welche aus jenen sich herleiten. Alle hiermit gegebenen Wahrheiten stellen sich überdies uns dar als die bestimmenden Formen und Grundregeln alles wirklichen Seyns, als die Fundamentalgesetze der gesammten Schöpfung, der ethischen Ordnung wie der physischen*). Alles worin dieselben sich erfüllen, Alles was durch

*) Cela nous mène enfin au dernier fondement des vérités, savoir à cet esprit suprême et universel, qui ne peut manquer d'exister, dont l'entendement, à dire vrai, est la région des vérités éternelles, comme St. Augustin

sie beherrscht erscheint, erkennen wir darum als mit den nothwendigen Gesetzen seines Seyns übereinstimmend, als seine Idee verwirklichend.

Aber die bezeichneten Begriffe und Erkenntnisse oder Urtheile liegen in unserer Vernunft nicht wie eine leere theoretische Speculation über Dinge, die sie selber nichts angehen; sie sind ihr nicht etwas Fremdes, wie etwa dem todten Granit eine Inschrift, welche der Meißel in denselben eingegraben hat. Denn sie selbst hat ja diese Urtheile aus sich erzeugt; dieselben sind hervorgegangen aus ihrem eigensten, tiefsten Grunde, sie sind der Ausdruck ihres innersten Seyns und Wesens, das ursprünglichste Resultat ihres Wirkens, die Gesetze all ihrer Thätigkeit, die durch nichts zu umgehende, durch nichts ersetzbare Bedingung ihres Lebens: mit ihnen sieht sie ihr eigenes Wesen gesetzt, ihre Verläugnung ist die Negation ihres eigenen Seyns, die Aufhebung ihrer selbst auch dem Begriffe nach. Auf Grund der nämlichen unwiderstehlichen Nöthigung, kraft deren sie fort und fort ihr eigenes Wesen setzt, mit der gleichen Energie und Entschiedenheit mit der sie sich selbst liebt, muß darum die vernünftige Natur die bezeichneten Grundwahrheiten und Fundamentalsätze umfassen. Es ist ihr mithin mit der Vernünftigkeit nicht nur die Fähigkeit gegeben, diese Fundamentalsätze zu erkennen; nicht nur die Nöthigung, in denselben das nothwendige Maaß und die eigentlichen Normen alles natürlichen Seyns, sowie die wesentliche Richtschnur und die unabänderlichen Gesetze alles ethischen Handelns anzuerkennen: sondern es ist ihr eben in der Vernünftigkeit auch die natürliche Anlage für das Gute und Vollkommene anerschaffen, d. h. der von ihrem Seyn untrennbare Hang, die aus ihrem Wesen hervorwachsende Richtung des Strebens auf alles das, was sich als den erwähnten nothwendigen Grundnormen und Fundamentalgesetzen entsprechend darstellt, mag es nun der schlechthin physischen Ordnung, oder der moralischen angehören.

So lehren Aristoteles und Thomas von Aquin, wo sie auf die Frage eingehen, ob die Tugenden dem Menschen angeboren seyen. Weder die intellectualen *) Tugenden, lautet die Antwort, noch die ethischen sind uns

---

l'a reconnu, et l'exprime d'une manière assez vive. Et afin qu'on ne pense pas, qu'il n'est point nécessaire d'y recourir, il faut considérer, que *ces vérités nécessaires contiennent la raison déterminante et le principe régulatif des éxistences mêmes, et en un mot les loix de l'univers.* Ainsi ces vérités nécessaires, étant antérieures aux éxistences des êtres contingens, il faut bien qu'elles soient fondées dans l'éxistence d'une substance nécessaire. C'est là où je trouve l'original des idées et des vérités, qui sont gravées dans nos ames, non pas en forme de propositions, mais comme des sources dont l'application et les occasions feront naître des énonciations actuelles. Leibniz, Nouveaux essais sur l'entendement humain l. 4. chap. 11.

*) Die intellectualen Tugenden (Vorzüge) sind nach Aristoteles, Wissenschaft,

im vollen Sinne des Wortes angeboren. Aber „wir haben positive Fähigkeit für sie, wir sind dafür gemacht, die Natur hat die Keime, hat den Samen derselben in unsere Seele gelegt; sie sind in uns, bevor wir sie durch freie Uebung zur Vollendung bringen, gleichsam in ihrer Wurzel, ihren ersten Anfängen nach, in der Weise einer von der Natur gegebenen Hinneigung, einer ursprünglichen Richtung der strebenden Kraft auf alles das, was den vorher bezeichneten Grundsätzen der Vernunft entspricht" 60).

In dieser doppelseitigen, wesentlichen und anerschaffenen, Eigenthümlichkeit der menschlichen Seele also besteht jener unterscheidende Vorzug derselben, nach dessen Bedeutung wir fragten, ihre Vernünftigkeit. Sie ist vernünftig, weil ihr Erkennen durch die unveränderlichen Erkenntnißgesetze der ewigen Weisheit nothwendig bestimmt wird, weil ihr Streben eine natürliche Richtung auf das physisch Vollkommene sowie auf das moralisch Gute hat; sie ist vernünftig, weil sie den Strahl des ewigen Wortes reflectirt, welches „das Licht vom Lichte" ist und „jeden Menschen der in diese Welt kömmt erleuchtet": und diese ihre Eigenthümlichkeit ist es vorzugsweise, die sie von Natur Gott ähnlich, und zu seinem Bilde macht. Darum heißt es in dem Psalme, daß „unserer Seele der Glanz des Angesichtes Gottes aufgeprägt ist", „wie das Bild des Fürsten der Münze" 61); darum redet der heilige Thomas von „dem Siegel der göttlichen Wahrheit, das unserer Seele eingedrückt ist", von „der Stimme Gottes in uns, welche uns lehrt richtig und sicher zu erkennen" 62); darum lehrt der heilige Hieronymus, daß „allen Menschen die Erkenntniß Gottes natürlich sey", und selbst daß „niemand ohne Christus geboren werde, daß jeder in sich die Keime und die Grundrisse der Weisheit, der Gerechtigkeit, und aller übrigen Tugenden trage, wie einen von der Hand Gottes eingestreuten Samen" 63); darum behauptet Basilius der Große, daß der Mensch von Natur jene Anlage und jene Richtung besitze, die ihn zur Beobachtung des christlichen Gesetzes leite 64); darum weist Origenes den Angriff des Celsus auf die christliche Sittenlehre, dieselbe sey nicht neu und von keiner Bedeutung, indem sie sich auch in den Systemen anderer Philosophen finde, mit der Bemerkung zurück, daß allerdings „in allen Menschen sich vermöge ihrer Natur die allgemeinen Grundsätze und Anschauungen der natürlichen Pflichtenlehre bilden; daß Gott in jedes Menschenherz den Samen jener Wahrheiten gelegt habe, die er durch die Propheten und durch seinen Sohn verkündigte" 65); darum endlich ruft Tertullian die Verfolger der Wahrheit vor das Forum ihrer eigenen besseren Erkenntniß, und appellirt mit Zuversicht an das Urtheil der

---

Weisheit, Einsicht, Kunst. Sie heißen „Tugenden" nicht schlechthin, sondern in gewissem Sinne, *secundum quid.* Vgl. Thomas S. 1. 2. p. q. 56. a. 3. c.

anima naturaliter christiana, der von Natur christlich denkenden, in christlichen Anschauungen sich bewegenden, darum der Wahrheit des Christenthums Zeugniß gebenden Seele 66).

42. Das ist die Vernünftigkeit der menschlichen Seele in ihrem Wesen, nach welchem Alle sie gemein haben: denn sie macht eben zum Menschen. In der Wirklichkeit indeß erscheint sie freilich in den Einzelnen keineswegs in gleicher Vollendung. Der erste Grund dieser individuellen Verschiedenheit liegt in der verschiedenen Vollkommenheit des leiblichen Organismus. Die Seele ist fast in allen ihren Thätigkeiten vom Leibe abhängig, an die Hülfe, an die mitwirkende Thätigkeit seiner Organe gebunden; darum muß die größere oder geringere Vollkommenheit der leiblichen Fähigkeiten, des inneren Sinnesorgans, des Nervensystems, selbst der äußeren Sinne, mit Einem Worte die gesammte Leiblichkeit wie sie der Seele dient, und weiterhin Alles was auf jene physiologisch einwirkt, auf die Vollkommenheit, in welcher die anerschaffenen Vorzüge der Seele hervortreten, den größten Einfluß haben 67). Außer diesem aber gibt es noch eine Menge anderer Momente, von welchen der Grad ihrer Ausbildung und Vollendung nothwendig bestimmt wird. Dahin gehören Erziehung, Umgang, Lectüre, die mannichfaltigen Ereignisse und Schicksale des Lebens, die herrschende Richtung (der Geist) der Zeit, die positive Vervollkommnung der angebornen Kräfte durch Wissenschaft und Kunst, erworbene Gewohnheiten namentlich des moralischen Lebens, im Allgemeinen Alles, was auf die Entwickelung der natürlichen Fähigkeiten irgendwie psychologischen Einfluß hat.

Fortgesetzte Untersuchung und Betrachtung der Wahrheit, anhaltende Beschäftigung mit dem was in der physischen Ordnung vollkommen ist, beharrliche Uebung der Tugend, vollendet die Vernünftigkeit nach beiden Seiten, vervielfältigt die Summe der richtigen Begriffe und der wahren Urtheile, befestigt und gründet immer tiefer die Richtung des Strebens auf das physisch und moralisch Gute, vervollkommnet mit der Liebe desselben zugleich das Gefühl dafür. Die übernatürliche Erkenntniß und die übernatürliche Liebe, durch die geoffenbarte Lehre und die eingegossenen Tugenden und den Beistand der actuellen Gnade, hebt jene natürlichen Vorzüge in keiner Weise auf, ergänzt sie vielmehr für eine ganz neue Ordnung, und führt sie auch in der alten rascheren Schrittes einer ungleich höheren Vollendung entgegen.

Umgekehrt wirkt die Vernachläßigung theoretischer Ausbildung der Vernunft, und die Verläugnung der Letzteren auf dem practischen Gebiete durch das Laster, allerdings ganz entgegengesetzt: aber vernichten können sie die Vernünftigkeit nicht. Die Erkenntniß der Wahrheit wird durch anhaltend fehlerhaftes unangemessenes Handeln in der physischen Ordnung, durch fortgesetztes sittlich böses Handeln in der ethischen, in hohem Grade

geschwächt und verdunkelt; die natürliche Richtung des Strebens auf das sittlich Gute namentlich scheint oft vollends verloren zu gehen, und sich in die entgegengesetzte zu verkehren. Aber in der That ist das Letztere keineswegs der Fall. Tief im Geiste des versunkensten Bösewichts brennt unauslöschlich das Licht wahrer Erkenntniß, mögen noch so dichte Nebel es ihm selbst unsichtbar machen; tief in seiner Brust lebt noch immer, wenigstens als natürliche Bestimmung dafür, jener dem Wesen der vernünftigen Creatur eigene Trieb, der ihn nöthigt das Gute zu billigen und zu lieben. Freilich nicht so, als ob sein verkehrter Wille nicht stärker wäre, oder auch nur besondere Mühe hätte, jene Nöthigung zu überwinden. Aber würde die absolute Gutheit, würde Gott sich ihm zeigen, auch nur in jener Anschauung deren die Natur als solche fähig ist, es ist ganz gewiß, daß er nicht anders könnte als ihn lieben.

43. Die in den drei letzten Nummern enthaltene Erörterung über die Vorzüge unserer Seele haben wir angestellt, um bestimmen zu können, durch welche Eigenschaften die Dinge in thatsächlicher Uebereinstimmung mit unserer Natur stehen, und dadurch der natürliche Gegenstand unserer Liebe seyen; oder mit anderen Worten, um die Elemente der inneren Gutheit angeben zu können. Jetzt ist die Antwort auf diese Frage leicht. Nämlich

1. Alles worin sich Leben, Thätigkeit, Bewegung, Freiheit kundgibt;

2. Alles was seinem Stoffe, seiner Gestalt, seiner inneren Einrichtung nach das Gepräge der Festigkeit, die Bürgschaft der Dauer und des Bestandes an sich trägt;

3. Alles was hell und klar, erleuchtet und erleuchtend erscheint, steht unserer Seele gegenüber in dem Verhältnisse thatsächlicher Aehnlichkeit und Uebereinstimmung: wenigstens, wo es sich um körperliche Dinge handelt, insofern es sich als Bild, als Analogie, oder als das Werk eines vernünftigen Geistes darstellt.

4. Noch entschiedener tritt dieses Verhältniß der thatsächlichen Uebereinstimmung hervor, und noch stärker macht es sich fühlbar, bei allen jenen Erscheinungen, in welchen die wesentlichen Normen des natürlichen Seyns, oder die ethischen Gesetze des freien Handelns ausgeprägt und verwirklicht sind.

Die Elemente der inneren Gutheit sind somit, was zunächst die persönlichen Wesen betrifft, sämmtliche Vorzüge der intellectualen, und ganz besonders der ethischen Ordnung; insofern es sich aber um unpersönliche Dinge handelt, sind als solche Elemente zu bezeichnen Festigkeit und Dauerhaftigkeit, Leben und Bewegung, Licht und Klarheit, Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie, Harmonie, Vollständigkeit, Einheit in der Vielheit verschiedenartiger Theile, und eine Menge anderer, mit diesen verwandte Eigenschaften.

44. Unter den hiermit angedeuteten Elementen behaupten die Vorzüge der ethischen Ordnung unbedingt den ersten Rang: ich will sagen, die innere Gutheit welche durch sie ein Wesen besitzt, steht viel höher, als jede auf andere Elemente sich gründende innere Gutheit. Der Grund dieser Thatsache liegt nahe. Sowie es nämlich keinen höheren Vorzug geschaffener Wesen gibt, als die Vernünftigkeit, ebenso bildet vernunftgemäßes Handeln aus eigener Wahl, und mehr noch die bleibende, durch beharrliche Uebung gefestigte Richtung des Gemüths auf solches Handeln, d. h. die Tugend, — die eigentliche Vollendung, das Ziel, die edelste Frucht der Vernünftigkeit. In dem Tugendhaften und in den ihm als solchem eigenen Acten, in ethisch guter Gesinnung und ethisch guten Handlungen, tritt uns mithin die vernünftige Natur entgegen in der eigentlichsten und vollsten Entfaltung ihres Seyns: darum kann unter allen Momenten durch welche ein Wesen mit unserer eigenen Natur thatsächlich übereinstimmt, keines unsere Liebe entscheidender und mit größerer Berechtigung in Anspruch nehmen, als die Vorzüge der ethischen Ordnung.

Hierin liegt der Grund, weßhalb gerade jene Art der inneren Gutheit die sich auf ethische Vorzüge gründet, als die edelste unter allen, antonomastisch mit dem Namen der Gattung bezeichnet zu werden pflegt. Wo einem Wesen das der ethischen Ordnung angehört, einfach und ohne Beisatz das Prädicat „gut" zugesprochen wird, da versteht jeder darunter, nicht innere Gutheit überhaupt, sondern *ethische* Gutheit; um hoher intellectueller Vorzüge willen allein wird dagegen niemand einen Menschen „gut" nennen, so sehr auch, der richtigen wissenschaftlichen Auffassung zufolge, diese Vorzüge gleichfalls wahrhaft Elemente der inneren Gutheit sind.

45. Vielleicht vermißt jemand unter den Vorzügen der menschlichen Seele, die wir in der vorhergehenden Untersuchung berücksichtigt haben, jene Fähigkeit derselben, vermöge deren sie im Stande ist, sich als Wesensform mit dem Stoffe zu verbinden, und denselben als lebendigen von ihr gebildeten Organismus, als ihr eigenen Leib, zu besitzen.

Was diese Schwierigkeit angeht, so ist zunächst zu beachten, daß die bezeichnete Fähigkeit der menschlichen Seele jedenfalls auf die endliche Bestimmung derselben, auf ihren letzten Zweck, keinen Einfluß hat: denn dieser letzte Zweck unserer Seele hängt ausschließlich von ihrer Vernünftigkeit ab, und ist mit dieser gegeben. Daraus folgt aber, daß sowohl die thatsächliche Verbindung der Seele mit dem Leibe, als die Fähigkeit welche diese Verbindung in der Seele voraussetzt, für sich allein, und unabhängig von der Vernünftigkeit unserer Seele, keine Bedeutung und keinen Werth hat; Gegenstand unseres bejahenden Strebens zu seyn, verdient sie mithin nur, insofern sie einerseits der Vernunft gemäß ist, anderseits der Vernunft und ihren Thätigkeiten dient. Darum kann die

von Gott unserer Natur anerschaffene Liebe zu sich selber nicht so geartet seyn, daß sie unmittelbar und in erster Linie auch die Beziehung der Seele zum Leibe umfaßt, und es kann diese Beziehung keineswegs um ihrer selbst willen deren Gegenstand bilden: folglich auch keine Berücksichtigung beanspruchen, wenn es sich um die Frage handelt, durch welche Eigenschaften die Dinge mit unserer Seele in thatsächlicher Uebereinstimmung stehen, und in Folge hiervon unter die Richtung der uns anerschaffenen Liebe zu uns selbst fallen.

§. 3.

Die äußere Gutheit.

Das Angenehme und das Nützliche, oder mit Einem Worte das „rücksichtlich Gute".

46. Der inneren Gutheit steht, als die andere Art der Gutheit im Allgemeinen, die äußere gegenüber: und diese umfaßt die zwei noch übrigen von jenen drei Rücksichten, nach welchen die Dinge sich eignen können, das Object des Strebens zu seyn, und darum gleichfalls als „gut" bezeichnet werden. Diese zwei Rücksichten sind die Angenehmheit, oder wenn man lieber will die Annehmlichkeit, und die Nützlichkeit. Zur Erklärung Folgendes.

47. Jene „allseitige Vollendung" unserer Natur, welche nach dem früher (34. S. 55) Gesagten den natürlichen und nothwendigen Gegenstand unsers bejahenden Strebens, unserer Liebe und unsers Verlangens bildet, ist nichts Anderes, als unsere vollkommene Glückseligkeit. „Darin," lehrt Thomas von Aquin, „daß es glücklich ist, besteht die Vollendung jedes mit Vernunft begabten Wesens" 68). Ihrem Begriffe nach liegt nämlich die Vollendung eines Wesens in der vollkommenen, durch nichts gehinderten oder beeinträchtigten Thätigkeit aller Vermögen, mit denen es ausgestattet ist. Nun geht aber aus der ungehinderten naturgemäßen Thätigkeit eines jeden Vermögens der diesem Vermögen entsprechende Genuß hervor*): folglich muß in der vollen und freien Thätigkeit aller unserer Vermögen die ganze Fülle alles Genusses liegen dessen wir fähig sind; oder wie wir vorher sagten, die ganze Vollendung unserer Natur ist dasselbe, wie unsere vollkommene Glückseligkeit**).

Ist aber unser Streben mit Nothwendigkeit und jederzeit auf unsere Glückseligkeit gerichtet, und besteht diese in der ungehemmten Thätigkeit aller unserer Vermögen, dann muß sich naturgemäß unser Streben jedem

*) Arist. Ethic. Nicom. 7. c. 12. Vgl. unten N. 61.

**) Thom. S. 1. 2. p. q. 3. a. 2. c.

Dinge zuwenden, das sich uns als geeignetes Object eines unserer Vermögen darstellt; mit anderen Worten, das uns als genußbringend, als **angenehm** erscheint. Hiermit ergibt sich der Begriff der Angenehmheit: „angenehm" ist ein Ding, insofern es, als der angemessene Gegenstand eines unserer Vermögen, geeignet ist, uns den diesem Vermögen entsprechenden Genuß zu bereiten.

48. Kommen wir hiernach auf die dritte Rücksicht, nach welcher die Dinge „gut" erscheinen können, die Nützlichkeit. Es hat der Weisheit Gottes gefallen, ihre Werke so einzurichten, daß die Dinge vielfach durch das Causalverhältniß, wie Ursache und Wirkung, mit einander verknüpft sind: daß das eine geeignet ist, das andere hervorzubringen, zu erhalten, zu vervollkommnen. Nehmen wir wahr, daß ein Ding zu einem Gegenstande, der entweder seiner inneren Gutheit wegen, oder weil er angenehm erscheint, unser Streben bereits in Anspruch genommen hat, in solcher Causalbeziehung steht, und dazu angethan ist, denselben irgendwie zu fördern, so muß dieser Rücksicht wegen unser Streben naturgemäß sich auch auf eben dieses Ding richten, da dasselbe dazu mitwirken kann, jenes zu befriedigen. Diese Beschaffenheit der Dinge, vermöge deren sie geeignet sind, unser Streben in Rücksicht auf ein anderes Ding zu unterstützen, einen angestrebten „Zweck" verwirklichen zu helfen, nennt man ihre Zweckmäßigkeit oder ihre **Nützlichkeit**; die Dinge selbst aber, insofern wir eines Zweckes wegen auf sie unser Streben richten, heißen „Mittel".

49. Im Gegensatze zu der Bemerkung welche im vorhergehenden Paragraphen (38. S. 60) bezüglich des „an sich Guten" und der „inneren Gutheit" gemacht wurde, haben wir hier hervorzuheben, daß, so oft sich unser Streben einem „angenehmen" oder „nützlichen" Dinge zuwendet, nicht dieses selber den eigentlichen Gegenstand unserer Liebe, das unser Streben abschließende Ziel bildet, sondern etwas von dem Dinge Verschiedenes, außer ihm Liegendes: **die Wirkung** nämlich welche es uns vermitteln soll. Der Wein z. B. ist dem Menschen von Gott gegeben zu seiner Stärkung und zur Erheiterung (Sir. 31, 32 ff.); er ist mithin sowohl nützlich, als angenehm: und wenn der Mensch demselben unter dieser Rücksicht sein Streben und seine Sorge zuwendet, so ist das letzte Ziel und der eigentliche Gegenstand dieses seines Strebens nicht der Wein selbst, sondern die eben bezeichneten Wirkungen, die Stärkung und die Erheiterung des Gemüths, welche der verständige Gebrauch des Weines gewährt.

Ganz entsprechend dem Ausdrucke, durch welchen wir die in dem vorigen Paragraphen behandelte Art der Gutheit unterschieden haben, müssen wir demnach die Angenehmheit sowohl als die Nützlichkeit, insofern sie gleichfalls Eigenschaften sind durch welche die Dinge unser Streben

in Anspruch nehmen, die „äußere Gutheit" nennen *(bonitas externa)*; oder auch die „respective Gutheit" *(bonitas respectiva)*, insofern die innere ja auch „absolute Gutheit" genannt wird. Und wenn die Dinge, insofern sie sich durch innere Gutheit empfehlen, mit Recht „an sich gut" heißen, so werden sie auf Grund ihrer äußeren Gutheit angemessen für „in Rücksicht auf ein Anderes gut" erklärt werden, oder für „rücksichtlich gut".

Als Definition der äußeren Gutheit ergibt sich nach dem Gesagten folgender Ausdruck: Die äußere Gutheit der Dinge ist jene Beschaffenheit derselben, vermöge deren sie sich eignen, einem anderen Wesen eine diesem zusagende Wirkung zu vermitteln, und um dieser willen das Object seines Strebens zu seyn. Wollen wir aber auch hier den in den beiden vorhergehenden Paragraphen berücksichtigten Begriff der Uebereinstimmung in die Definition aufnehmen, so müssen wir sagen: Die äußere Gutheit der Dinge ist ihre potentielle Uebereinstimmung mit einem anderen Wesen, insofern sie dadurch sich eignen, für dasselbe das Object des Strebens zu seyn.

Zweites Kapitel.

Die Liebe.

§. 1.

Die eigentliche Liebe, und die uneigentliche.

Von welcher Art psychischer Vorgänge der Begriff der Liebe zu abstrahiren sey; Definition derselben. Mit dieser übereinstimmende Erklärungen von Aristoteles, Thomas und Lessius. Die uneigentliche Liebe, nach Thomas und Lessius. Warum wir die Namen „eigentliche" und „uneigentliche" Liebe für besser halten, als andere. Definition der uneigentlichen Liebe. Das specifische Unterscheidungsmerkmal der zwei Arten der Liebe. Eine zweite Bemerkung hinsichtlich einer üblichen Ausdrucksweise.

50. Von Liebe redet und träumt alle Welt: aber es gibt verhältnißmäßig ziemlich Wenige, welche wissen, was eigentlich die wahre Liebe ist. Die Meisten haben von ihr einen sehr vagen, unbestimmten, unrichtigen Begriff: und das kömmt, wenn ich nicht irre, daher, weil die Meisten diesen Begriff von jener psychischen Stimmung oder Gemüthsrichtung entlehnen, welche die Sprache des gewöhnlichen Lebens vorzugsweise, wo nicht ausschließlich, unter dem Namen „Liebe" zu kennen scheint, ich will sagen von der geschlechtlichen Liebe. Die Merkmale von denen

sie diese, sey es auf Grund eigener Erfahrung, sey es nach den Darstellungen der Poesie, begleitet wissen, halten sie für das eigentliche Wesen der Liebe; daher kömmt es z. B., daß viele Christen sich mit dem Gebote der Liebe zu Gott so schwer zurechtfinden, und nie recht wissen, wie sie demselben in ihrer Gesinnung genügen sollen; daher auch die Ueberschwenglichkeit, die weiche, süße, zärtliche Sentimentalität, wie sie mitunter, in seltsamem Gegensatze zu der einfachen Weise der Kirche und ihrer liturgischen Bücher, in geistlichen Vorträgen, in Gebeten und Erbauungsschriften uns entgegentritt, und nicht Wenige einnimmt.

Doch das gehört nicht zu unserem Thema. Es ist uns um den Begriff der Liebe zu thun: und dieser muß jedenfalls nicht von der geschlechtlichen Liebe abstrahirt werden, auch nicht etwa von der Liebe zum Gelde, oder zum Weine, oder zur Wissenschaft und Kunst, auch nicht von der Mutterliebe, oder von der Liebe des Kindes zu seinen Eltern, auch nicht von der Liebe zu Gott; sondern unserer Ansicht nach verfahren wir nur dann wissenschaftlich und richtig, wenn wir ihn von jener Thätigkeit unsers Strebens abstrahiren, von welcher alle jene verschiedenen Strebe-Aeußerungen die den Namen Liebe führen, bedingt und abhängig sind, von der schon wiederholt erwähnten, unserer wie jeder anderen vernünftigen Natur anerschaffenen Liebe zu sich selbst. Denn wie dieses fortwährende „Setzen" und „Bejahen" unserer eigenen Natur und ihrer ganzen Vollendung, diese „Liebe" zu uns selbst, in der ontologischen und in der physischen Ordnung allen anderen, gleichnamigen und ungleichnamigen, Strebungen vorausgeht, so muß dasselbe auch in der logischen Ordnung als die Norm gelten, nach welcher das Wesen der Liebe festzustellen, nach welcher alle anderen Strebungen zu beurtheilen, und insbesondere zu entscheiden ist, ob jene anderen Gefühle und Regungen die gleichfalls „Liebe" heißen, das wirklich sind, oder vielmehr nur von einer gewissen Seite sich ausnehmen wie Liebe.

Eben dieser Grundsatz begegnet uns bei Aristoteles. „Was die Liebe gegen Freunde, und überhaupt die Freundschaft betrifft, das hat man, meine ich, nach der Rücksicht auf jene Gesinnung festgestellt, die einem Jeden ihm selbst gegenüber eigen ist. Denn Liebe der Freundschaft, heißt es, hegt derjenige welcher dem Anderen Gutes wünscht und Gutes thut, damit eben diesem wohl sey; oder auch, welchem daran liegt, daß der Andere sey und lebe, eben damit demselben wohl sey. Das ist aber gerade jene Gesinnung, die jeder verständige Mensch sich selber gegenüber hegt" *).

Fassen wir aber mithin, um den Begriff der Liebe zu bilden, die bezeichnete, unserer wie jeder anderen vernünftigen Natur von Gott ein-

*) Arist. Ethic. Nicom. 9. c. 4. init.

gepflanzte Liebe zu ihr selbst ins Auge, so tritt uns in derselben als ihr wesentliches Merkmal dieses entgegen: der eigentliche Gegenstand des bejahenden Strebens, womit die vernünftige Natur, soviel an ihr ist, sich selber setzt, und das letzte Ziel davon, ist eben sie selber und ihre eigene Vollendung, nicht aber etwas von ihr selbst Verschiedenes, außerhalb ihres eigenen Wesens Liegendes. Hiernach muß sich die Definition nach der wir fragen, so gestalten: Die Liebe ist das bejahende, setzende Streben eines vernünftigen Wesens, dessen eigentlichen Gegenstand und dessen letztes Ziel das Object selbst bildet, auf das es sich richtet.

51. Diesen Begriff der Liebe drückte Aristoteles aus, wenn er sagte: „Die Liebe besteht darin, daß man das wovon man glaubt, daß es ihm gut ist, aufrichtig und mit wirksamem Streben dem Anderen wünscht, und zwar eben insofern es seine Vollendung und Glückseligkeit fördert, nicht aber, insofern man in dieser Förderung ein Mittel sieht, das eigene Wohl zu fördern“ 69). Denselben wiederholte Thomas, da er schrieb: „Jene Liebe, deren letztes Ziel das Wohl dessen ist worauf sie sich richtet, ist die eigentliche Liebe“ 70); oder: „Die eigentliche Liebe ist nur da, wo das Streben auf das geht was dem Anderen gut ist, und zwar eben insofern und weil es diesem gut ist“ 71); oder: „Die eigentliche Liebe besteht darin, daß die Person welche ihren Gegenstand bildet, selbst und für sich geliebt wird: wie z. B. wenn jemand dem Anderen Gutes wünscht, und zwar so, daß eben dieser Andere das eigentliche Ziel dieser Gesinnung ist“ 72); denselben abermals Lessius, indem er definirte: „Lieben heißt, jemanden Gutes wünschen einzig dazu, daß ihm selber wohl sey, das ist, daß ihm selbst Vortheil, Ehre oder Genuß zu Theil werde“ 73).

52. Erinnern wir uns der zwei Erklärungen, durch welche wir früher (38. S. 60) das Wesen der inneren Gutheit ausgedrückt haben, so ergibt sich aus der eben ausgesprochenen Definition der Liebe, daß das natürliche Object der Letzteren alles „an sich Gute“ ist, oder alle Dinge, insofern sie sich durch innere Gutheit empfehlen. Denn die innere Gutheit ist ja, wie wir an jener Stelle sagten, eben die Beschaffenheit der Dinge, vermöge deren sie sich eignen, „selbst und für sich, und nicht einer durch sie zu vermittelnden Wirkung wegen“, für den vernünftigen Geist das Object des Strebens zu seyn.

Aber der allgemeine Sprachgebrauch nennt „Liebe“ sehr häufig auch jenes bejahende Streben, welches sich auf Dinge richtet die nicht als „an sich gut“, sondern als „in Rücksicht auf ein Anderes gut“ aufgefaßt werden. So „liebt“ der Kranke die Arznei, der Gelehrte seine Bibliothek, der Spieler Karten und Würfel, der Kaufmann — und nicht er allein — das Geld, lediglich, weil es ihm die Mittel zum Gewinn, und dadurch

zu einem angenehmen Leben bietet, weil es ihm Vortheil bringt und Genuß. Offenbar bilden in allen diesen Fällen „den eigentlichen Gegenstand und das letzte Ziel" des bejahenden Strebens nicht die bezeichneten Dinge selbst, sondern etwas von ihnen ganz Verschiedenes: eine Wirkung nämlich, welche zu vermitteln sie sich eignen. Denn wenn der Vortheil oder der Genuß, welchen dem Kaufmann das Geld, dem Kranken die Arznei, dem Gelehrten seine Bibliothek gewährt, ihnen unabhängig von diesen Dingen gerade so vollkommen zu Theil werden könnte, dann würden die Dinge selbst sofort aufhören, ihre Sorge und ihre „Liebe" in Anspruch zu nehmen, und ihnen so gleichgültig seyn, wie Sand und Kieselsteine.

„Wenn jemanden", lehrt Thomas von Aquin, „die Existenz, die Erhaltung, die Vervollkommnung einer Person oder einer Sache lediglich in sofern am Herzen liegt, als durch diese oder durch jene ein Anderes gefördert wird, dann ist eine solche Gesinnung nur uneigentlich Liebe. Wem z. B. an der Erhaltung des Weines liegt, damit er denselben trinken könne, oder an der Erhaltung eines Menschen, damit er durch denselben Vortheil oder Genuß habe, der liebt den Wein oder den Menschen nur uneigentlich, eigentlich dagegen sich selber" 74). „Uneigentliche Liebe ist es," sagt Thomas anderswo, „wenn jemand in solcher Weise seine Liebe auf einen Gegenstand richtet, daß nicht dieser Gegenstand selbst und für sich das Object der Liebe bildet, sondern die Letztere vielmehr aus der Absicht hervorgeht, daß die Förderung jenes Gegenstandes ihm selber, nämlich dem welcher liebt, zu Gute komme" *).

Ausführlicher spricht denselben Gedanken Lessius aus. „Wenn ich das Wohl eines Anderen wünsche, damit mein eigenes dadurch gefördert werde, so liebe ich eigentlich nicht ihn, sondern mich selber, weil ich das Wohl des Anderen als das Mittel meiner eigenen Förderung im Auge habe. Von dieser Art ist die Liebe der Menschenkinder meistens. Oder wieviel Menschen gibt es denn, die ihren Fürsten, ihren Vorgesetzten, ihren Dienstherrn, oder ihre Mitbürger lieben und um deren Wohl besorgt sind, und dabei durch etwas Anderes bestimmt werden, als durch die Rücksicht auf das eigene Interesse? Das ist fast immer der Kern der Freundschaften unter den Menschen; dieselben sind schmutzig, bloßer Schein, auf den Gewinn berechnet, voll von einer Eigenliebe welche Alles für den persönlichen Vortheil ausbeutet, an diesem Alles mißt. So wie die Aussicht auf den Gewinn dahin ist, hat der Freund all seinen Werth verloren **). Die wahre Liebe will das Beste des Andern in der Absicht,

---

*) Thom. S. 2. 2. p. q. 17. a. 8. c.

**) Hoher Freundschaft Sympathien singen
Tönet edel; in den Saiten klingen

daß ihm wohl sey, mag auch der welcher liebt, persönlich nicht den mindesten Gewinn davon haben; und wenn dem Andern etwas Schlimmes widerfährt, so schmerzt sie das, ob sie gleich selbst in Folge dessen gar kein Nachtheil trifft. Denn wer im eigentlichen Sinne liebt, der sieht in dem Vortheil wie in dem Nachtheil dessen den er liebt, seinen eigenen, weil das Band der Liebe aus Beiden gewissermaßen Eines macht" *).

53. Ist die hiermit characterisirte Liebe von der früher behandelten ihrem ganzen Wesen, also ihrer Art nach verschieden, so bedürfen wir auch einer angemessenen Bezeichnung, um sie von einander zu unterscheiden. Die am meisten geeignete dürfte diejenige seyn, deren wir uns in der Uebersetzung der angeführten Stellen bereits bedient haben. Richtet sich nämlich das bejahende Streben des vernünftigen Geistes auf ein „an sich Gutes", und bildet dieses selbst und für sich den wahren Gegenstand und das letzte Ziel solchen Strebens, dann ist dieses Streben eigentliche Liebe, d. h. Liebe im eigentlichen Sinne des Wortes; gründet sich dagegen dasselbe auf die äußere Gutheit, so ist es uneigentliche Liebe **).

Die eigentliche Liebe pflegt man auch die wahre, die reine, die vollkommene, die uneigennützige (selbstlose) Liebe zu nennen: unter Umständen auch die Liebe der Freundschaft, oder des Wohlwollens; die uneigentliche hingegen heißt die begehrende oder begehrliche, die unvollkommene, die eigennützige Liebe, oder die Liebe der Begierde. Das sind Uebersetzungen technischer Ausdrücke der Scholastik; zwei indeß dürften dem Quietismus entstammen ***). Wir können nicht umhin, die angeführten deutschen

---

Hehr und stolz die Laute „Sympathie
Hoher Freundschaft"; doch wo athmen sie?

Ach, sie schieden längst aus unsern Hütten,
Aus dem Taumel unsrer Affensitten,
Grämten sich zu Luft, und wurden Schall,
Und sind jetzt — was noch als Wiederhall?

Wiederhall, den jede Lipp' entweihet,
Wiederhall, auf Sopha's hingestreuet;
Sind der Sprache Spiel-Berlocken, sind
Unsrer schönen Kreise Fächerwind.

Herder, „Der Nachhall der Freundschaft".

*) Less. de summo bono 2. c. 13 n 99.

**) Wir halten für gut, ausdrücklich zu bemerken, daß wir in diesem Kapitel, und namentlich hier, nur die Liebe welche sich auf erschaffene Dinge richtet, im Auge haben, und von der Liebe zu Gott absehen.

***) Amor purus, perfectus, gratuitus, amor amicitiae, benevolentiae, — amor imperfectus, mercenarius, concupiscentiae; l'amour dèsintéressé, l'amour intéressé.

Ausdrücke für ungerechtfertigte Barbarismen zu halten: sie geben Wörter wieder, aber sie sind nicht der geeignete deutsche Ausdruck für die entsprechenden Begriffe. Was insbesondere die am meisten übliche Bezeichnung „vollkommene“ und „unvollkommene“ Liebe betrifft, so wird der nicht philosophisch Gebildete dadurch fast nothwendig zu der ganz irrigen Auffassung verleitet, als ob die eine von der anderen dem Grade der Stärke nach verschieden, und „vollkommene Liebe“ eben soviel wäre, als eine sehr intensive Liebe. Nun handelt es sich aber bei der Unterscheidung ja gar nicht um das Maaß der Intensität, sondern um die Art und das Wesen der Strebung. Einzig und allein die eigentliche Liebe ist wirklich und wahrhaft Liebe, da nur sie jene Merkmale insgesammt besitzt die das Wesen der Liebe ausmachen; die uneigentliche Liebe hingegen ist nur ein Streben, das in seinen Wirkungen der wahren Liebe mehr oder weniger — nicht selten auch zum Verwechseln — ähnlich sieht. Diesen Gedanken auszudrücken, dazu, meinen wir, ist das Wort „vollkommen“, die Verbalübersetzung des *perfectus* der mittelalterlichen Wissenschaft, nichts weniger als das rechte: und die Erfahrung dürfte diese unsere Ansicht entschieden bestätigen.

Die Definition der uneigentlichen Liebe muß nach dem Gesagten also lauten: Die uneigentliche Liebe ist das bejahende Streben, dessen eigentlichen Gegenstand und dessen letztes Ziel nicht das Object selbst bildet auf das es sich richtet, sondern eine Wirkung, welche zu vermitteln dieses geeignet erscheint.

54. Das specifische Merkmal worin sich die zwei besprochenen Arten der Liebe unterscheiden, ist hiernach kurz dieses. Die eigentliche Liebe hat das Object auf welches sie sich unmittelbar richtet, und dessen Förderung, auch wirklich zu ihrem eigentlichen und letzten Gegenstande. Bei der uneigentlichen Liebe hingegen bildet deren unmittelbares und nächstes Object nicht ihren eigentlichen Gegenstand; dieser, und ihr letztes Ziel, liegt vielmehr in einer Wirkung, welche durch jenes nächste Object und dessen Förderung dem, welcher dieselbe wünscht und dafür thätig ist, vermittelt werden soll.

Fügen wir noch eine kurze Bemerkung hinzu. Aristoteles hörten wir früher sagen, daß wir jemanden im eigentlichen Sinne des Wortes lieben, wenn wir die Förderung seines Wohles wünschen „αὐτοῦ ἕνεκα“, *eius causa*, wie Buhle übersetzt *). Anderswo braucht Aristoteles für denselben Begriff den Ausdruck „αὐτοῦ χάριν“ 75). Der heilige Thomas bedient sich der Wendung *secundum se*, und anderer, welche noch klarer

*) Arist. Rhet. ed. Buhle (Bipont. 1793) 2. c. 4. n. 2. (S. die Anmerkungen am Ende des Buches, n. 69.)

sind*). Wenn man sich dagegen vielfach gewöhnt hat, zu sagen, daß wir den Freund „seiner selbst wegen“ lieben, oder „um seiner selbst willen“, so scheint mir diese Ausdrucksweise keineswegs sehr umsichtig gewählt zu seyn: denn sie ist nicht bestimmt genug, und darum mißverständlich; sie ist überdies auch keineswegs eine treue Uebersetzung der von Aristoteles und Thomas gebrauchten Worte**). Nicht zunächst das „Motiv“ des Actes der eigentlichen Liebe wollen Aristoteles, Thomas und Lessius in den (S. 73) angeführten Stellen bezeichnen, sondern die Beschaffenheit dieses Actes, seine *causa formalis;* die Wendung „seiner selbst wegen“ weist aber an erster Stelle auf das Motiv hin. Weitere Gedanken welche sich an diesen anschließen, gehören nicht in die Aesthetik; gefällt es Gott dem Herrn, so bietet sich uns vielleicht eine andere Gelegenheit, dieselben zu entwickeln.

§. 2.

Die eigentliche Liebe als „absolute“ und „relative“. Naturgemäß wird sie von der uneigentlichen meistens an Stärke übertroffen.

I.

Auch die eigentliche Liebe kann unpersönliche Dinge zum Gegenstande haben. Beweis dieses Satzes aus der allgemeinen Anschauung, aus der analogen Lehre der Theologie von der „absoluten und relativen Verehrung“, und aus der Lehre des heiligen Thomas. Eine zweite, vollständigere Definition der eigentlichen Liebe.

55. Aristoteles sowohl, als Thomas von Aquin und Lessius drücken sich in den Stellen auf die wir eben noch verwiesen haben, in einer Weise aus, daß es den Anschein haben könnte, als ob sie die eigentliche Liebe nur persönlichen Wesen gegenüber für denkbar hielten. Zu der Meinung, es könne in der That nur in Rücksicht auf solche von einer eigentlichen Liebe die Rede seyn, mag noch leichter der von uns erwähnte Umstand veranlassen, daß die eigentliche Liebe auch „die Liebe der Freundschaft“ oder des „Wohlwollens“ genannt zu werden pflegt. Denn „Freundschaft“ ist freilich nur zwischen vernünftigen Wesen möglich; und wenn das „Wohlwollen“ auch nicht, wie die Freundschaft, die Gegenseitigkeit ein=

---

*) Man vergleiche die Anmerkungen n. 70. 71. 72. 75.

**) „Αὐτοῦ ἕνεκα“ oder „αὐτοῦ χάριν“, *ipsius gratia,* heißt „zu seinem Vortheil“, „zu seinem Besten“, oder, wie wir vorher (S. 73) gesagt haben, „insofern seine Vollendung oder Glückseligkeit dadurch gefördert wird“. „Seinetwegen“ oder „um seiner selbst willen“ kann immerhin denselben Sinn haben; aber es kann gerade so leicht in einem anderen, keineswegs ganz richtigen genommen werden.

schließt, so scheint es doch, nach dem Sprachgebrauche zu urtheilen, als ob man wirkliches Wohlwollen nur gegen Personen hegen könnte, und nicht auch gegen unpersönliche Dinge.

Gegen das Ende des vorigen Paragraphen machten wir die Bemerkung, wir fänden die Verbalübersetzungen der lateinischen Ausdrücke der Scholastik für die zwei verschiedenen Arten der Liebe wenig geeignet, die Klarheit und Richtigkeit der Begriffe zu fördern; in dem zuletzt erwähnten Gedanken liegt ein Beweis dafür, daß diese Bemerkung gegründet war. Ein Künstler liebt seine Gemälde, ein Schriftsteller seine Werke, ein Dichter seine Lieder, weil sie die Frucht ihres Geistes, ihres Herzens sind; der Freund liebt das Bild seines Freundes; ein guter Sohn hält ein Andenken in Ehren das ihm sein sterbender Vater hinterlassen hat, er liebt ein Geräth, eine Uhr, eine Dose, deren dieser sich zu bedienen pflegte, mag sie auch an sich gar nicht von besonderem Werthe seyn. Von dem großen Antonius wird erzählt, daß er die aus Palmenblättern geflochtene Tunica des ersten Eremiten wie ein Kleinod bewahrte; fast ein Jahrtausend später nahm die heilige Elisabeth den abgetragenen Mantel des Heiligen von Assisi mit hoher Freude als Geschenk an, und glaubte in demselben einen kostbaren Schatz zu besitzen; noch um dieselbe Zeit war die Begeisterung nicht erloschen, welche mehr als ein Jahrhundert lang die Völker Europa's nach Asien getrieben, und sie vermocht hatte, Alles daranzusetzen, um das Grab des Erlösers und die Stätten seiner Geburt und seines Todes den Händen der Ungläubigen wieder zu entreißen. Wird jemand behaupten wollen, diese Begeisterung, oder die Liebe welche ihr wie allen übrigen angedeuteten Thatsachen zu Grunde lag oder liegt, sey nicht eigentliche Liebe, sondern uneigentliche?

Die Kirche verpflichtet uns, nicht allein die Heiligen zu verehren, sondern auch ihre Reliquien und ihre Bilder. Und die Wissenschaft, um diese Verehrung, ihren Begriff und ihren Werth, richtig darzustellen, lehrt uns eine zweifache Verehrung unterscheiden: die „absolute“ und die „relative“. Die übernatürlichen Vorzüge welche den Gegenstand unserer Verehrung bilden, sind den Heiligen wirklich eigen; darum ist unsere Verehrung gegen diese eine absolute*). Die Reliquien dagegen und die Bilder der Heiligen haben in sich selbst, für sich betrachtet, gar nichts, um dessen willen sie unsere Verehrung in Anspruch nähmen. Aber die Ersteren stehen in einer besonderen moralischen Beziehung zu den Heiligen, und die Bilder stellen uns die Gestalt und die Züge derselben dar: deßhalb werden beide mit Recht der Gegenstand unserer Verehrung; jedoch nicht, wie die Heiligen selbst, einer absoluten Verehrung, sondern einer relativen.

*) Freilich nicht in dem Sinne, als ob das letzte Ziel derselben je ein anderes seyn könnte, als die Urquelle aller erschaffenen Vollkommenheiten, Gott selbst.

Das heißt, unsere Verehrung ist allerdings unmittelbar und zunächst auf die Reliquien und die Bilder gerichtet, aber sie bleibt nicht bei ihnen stehen, sondern sie geht über auf die Verherrlichten Gottes, denen jene einst angehörten, welche durch diese dargestellt werden. Wir verehren die Reliquien und die Bilder im eigentlichen Sinne des Wortes, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern einzig wegen ihrer Beziehung zu den unserer Verehrung würdigen Personen, und in Rücksicht auf diese.

Gerade so verhält es sich mit der eigentlichen Liebe von welcher wir handeln. Vernunftlose, rein körperliche Dinge können wirklich den unmittelbaren Gegenstand unserer eigentlichen Liebe bilden: das heißt es kann uns ihre Existenz, ihre Erhaltung, ihre Vervollkommnung am Herzen liegen, wir können uns ihrer Beschaffenheit und ihrer Vorzüge freuen, ohne daß uns hierzu die Rücksicht auf irgend welche uns zusagende Wirkung bestimmte, welche sie uns vermitteln sollen. Aber diese Liebe wird eine relative seyn, d. h. eine solche, deren eigentlicher Gegenstand und deren letztes Ziel nicht das unpersönliche Ding ist, sondern das persönliche Wesen zu welchem jenes in der Beziehung irgend einer ethischen oder ontologischen Abhängigkeit steht, das es z. B. darstellt, dessen Zeichen oder Symbol, oder dessen Werk es ist, dessen Vorzüge darum, wie in der Copie das Original, uns in demselben entgegentreten.

Man dürfte diesem unserem Satze die Anerkennung kaum versagen können, ohne zugleich die Lehre von der Reliquien- und Bilderverehrung ernstlich zu gefährden. Wenn man mit Fug und Recht unpersönliche Dinge verehrt, dann müssen unpersönliche Dinge auch den Gegenstand eigentlicher Liebe bilden können: denn nur was geeignet ist, geliebt zu werden, und zwar im eigentlichen Sinne dieses Wortes, kann Gegenstand der Verehrung werden.

56. Uebrigens lehrt ganz das Nämliche auch Thomas von Aquin. In unmittelbarem Anschlusse an zwei Sätze, in denen er die zwei Arten der Liebe, die eigentliche und die uneigentliche, einander gegenüberstellt*), fährt der heilige Lehrer fort: „Gott will für ein jedes Geschöpf das was demselben gut ist, und zwar eben insofern es demselben gut ist. Denn er will, daß ein jedes bestehe mit der demselben eigenen inneren Gutheit: wenngleich er freilich anderseits auch wieder das eine Geschöpf Mittel seyn läßt zur Förderung eines anderen. Folglich liebt Gott mit eigentlicher Liebe sowohl sich selbst, als die Dinge außer ihm" 76). Wenn hiernach thatsächlich alle Dinge, mithin auch die unpersönlichen, selbst von Gott dem Herrn mit eigentlicher Liebe geliebt

---

*) Wir haben die Uebersetzung dieser zwei Sätze oben gegeben, S. 73 Z. 18 ff. v. o. und S. 74 Z. 12 ff. v. o.

werden, dann muß offenbar die Letztere auch unpersönlichen Erscheinungen gegenüber vollkommen denkbar und möglich seyn.

Zwei Gedanken welche Thomas anderswo, nämlich in der theologischen „Summa“ ausspricht, scheinen freilich mit dieser Lehre in Widerspruch zu stehen*). Aber schon de Sylvestris hat in seinem berühmten Commentar durch eine eingehende Beleuchtung beider Stellen diesen anscheinenden Widerspruch vollständig gehoben 77). Derselbe gründet sich lediglich auf die verschiedene Bedeutung, in welcher Thomas theils identische, theils ähnlich lautende Ausdrücke in den zwei Stellen gebraucht.

Wollen wir die hiermit festgestellte Wahrheit in der Definition der eigentlichen Liebe hervortreten lassen, so müssen wir an die Stelle der früher (50. S. 73) gegebenen diese setzen: Die eigentliche Liebe ist das bejahende Streben eines vernünftigen Wesens, dessen eigentlichen Gegenstand und dessen letztes Ziel entweder das Object selbst bildet, auf das es sich richtet, oder ein von diesem Verschiedenes, zu welchem das Erstere in der Beziehung ethischer oder ontologischer Abhängigkeit steht.

II.

In wiefern und unter welchen Umständen die uneigentliche Liebe stärker sey, als die eigentliche, und deren Wärme und Wirksamkeit beeinträchtige, oder sie auch ganz ausschließe. Warum, dem Verse des Hesiod zufolge, „die Töpfer einander grollen“.

57. Schließlich müssen wir noch eine Thatsache berücksichtigen, auf die wir bald zurückzukommen haben: die uneigentliche Liebe, wo sie sich auf einen Gegenstand richtet der nicht für ein Drittes, sondern für uns selbst gut erscheint, ist naturgemäß stärker und wirksamer, als die eigentliche.

Es ist nicht schwer, diese Thatsache der Erfahrung zu erklären. Wo den Gegenstand der uneigentlichen Liebe ein Ding bildet, nicht weil es einem Dritten, sondern weil es uns selber gut ist, d. h. weil wir davon für uns selbst Vortheil oder Genuß erwarten, da steht diese uneigentliche Liebe im Dienste jener Liebe, mit der wir der Ordnung der Natur zufolge uns selbst umfassen, unser eigenes Wesen und unsere Glückseligkeit; mit dieser unserer natürlichen Liebe zu uns selbst ist sie gewissermaßen identisch, und erscheint eigentlich nur als eine Ausdehnung derselben auf ein außer uns liegendes Object. „Wem an der Erhaltung des Weines liegt,“ sagten wir früher mit dem heiligen Thomas, „weil er davon

*) Thom. S. 1. p. q. 20. a. 2. ad 3.

trinken möchte, der liebt eigentlich **sich selber**, den Wein aber nur uneigentlich." Nun behauptet aber die uns anerschaffene Liebe zu uns selbst, was ihre Stärke und ihre Wirksamkeit betrifft, naturgemäß immer den ersten Rang: denn unser eigenes Wesen liegt uns am nächsten, und einzig dadurch daß wir dieses lieben, sind wir ja im Stande und geneigt, auch solche Gegenstände zu lieben welche mit unserer Vernunft übereinstimmend, d. h. „an sich gut" sind. Wo deßhalb die „eigentliche" Liebe eines außer uns liegenden „an sich Guten" mit der „uneigentlichen" Liebe zu dem uns Angenehmen oder Nützlichen in Collision geräth, da wird an und für sich die Letztere immer den Sieg davontragen: es sey denn, daß der freie Wille, von höheren Rücksichten geleitet, eine andere Entscheidung träfe.

58. Hierin liegt nun die Erklärung einer Erscheinung, welche dem früher angeführten und begründeten Satze, daß Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung Liebe erzeuge, zu widersprechen scheint. Bereits Plato erwähnt dieser Schwierigkeit. „Ich erinnere mich", sagt im Dialoge „Ueber die Freundschaft" Socrates zu Lysis, „ich erinnere mich noch recht gut, wie ich einmal jemanden behaupten hörte, daß ein Jedes dem ihm Aehnlichen, und die Guten den Guten, durchaus feindlich gegenüberständen. Der Mann berief sich dabei auf das Zeugniß des Hesiod, bei dem es heißt:

‚Pflegt ja der Töpfer dem Töpfer zu grollen, dem Sänger der Sänger,
Und dem Armen der Arme' *);

und so führte er weiter den Nachweis, daß überhaupt immer, wo das Verhältniß der Aehnlichkeit bestehe, Neid, Eifersucht und Feindseligkeit herrsche" **). Der von Plato hier angeführte Vers des alten Dichters ist geradezu sprüchwörtlich geworden: Aristoteles wenigstens und Thomas von Aquin erinnern wiederholt an das „κεραμεὺς κεραμεῖ" und „*figulus figulum*". Der heilige Kirchenlehrer macht sich, wo er den Satz behandelt, daß die Aehnlichkeit als Grund der Liebe gelten muß, diese Einwendung. „Aehnlichkeit erzeugt Abneigung. Denn es heißt in den Sprüchen (13, 10), daß ‚hoffärtige Menschen beständig Streit haben unter einander'; und der Philosoph sagt (Ethik 8, 1), daß ‚die Töpfer einander zu grollen pflegen'" 78).

Die Antwort mit welcher Thomas diese Einwendung gegen seine Lehre zurückweist, enthält zugleich die Bestätigung dessen was wir in der vorhergehenden Nummer gesagt haben. „Wer einem Gegenstande gegenüber die uneigentliche Liebe hegt, **der liebt im Grunde sich**

---

*) Καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει, καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ.
Καὶ πτωχὸς πτωχῷ.

**) Plat. Lysis, Steph. p. 215 c. d. Bip. 5. p. 236.

selbst, da er für sich jenes Gute will auf das sein Streben gerichtet ist. Ein Jeder liebt nun aber sich selbst mehr als einen Anderen; denn mit sich selber ist er dem Wesen nach Eines, mit dem Anderen dagegen nur vermöge irgend einer gleichartigen Beschaffenheit die sich in beiden findet. Wenn darum eben in Folge dieser Gemeinsamkeit der gleichartigen Beschaffenheit der Andere ihm im Wege steht, und ihn hindert, eines Gutes theilhaftig zu werden nach welchem er strebt, dann wird ihm derselbe widerwärtig seyn: nicht deßhalb weil er ihm ähnlich, sondern weil er ihm hinderlich ist, das worin er seinen eigenen Vortheil sieht, zu erreichen. Aus diesem Grunde ‚grollen einander die Töpfer‘, weil jeder dem anderen an seinem Gewinn Eintrag thut; und gleichfalls darum ‚haben hoffärtige Menschen unter einander beständig Streit‘, weil ihr Trachten auf Ehre und Ansehen gerichtet ist, und in dieser Rücksicht jeder dem andern im Wege steht“ 79).

Der Gedanke den wir hiermit ausgeführt haben, bildet eine unentbehrliche Ergänzung der früher, theils bei der Erörterung über die innere Gutheit, theils auch in diesem Kapitel, ausgesprochenen Sätze. „Unsere Liebe“, sagten wir, „richtet sich naturgemäß auf alle Dinge, in welchen wir die Vorzüge unseres eigenen Wesens wahrnehmen, welche sich somit als thatsächlich mit uns übereinstimmend darstellen;“ und wieder: „Das natürliche Object unserer Liebe ist alles an sich Gute.“ Diese Sätze sind vollkommen wahr: nur darf man sie nicht so verstehen, als ob der Mensch alles an sich Gute, Alles was mit seiner eigenen vernünftigen Natur in thatsächlicher Uebereinstimmung steht, nothwendig und unter allen Umständen liebte, oder als ob diese Liebe, was ihre Stärke betrifft, sich immer in jenem Grade erzeugte und fühlbar machte, welcher dem Maaße der inneren Gutheit des Gegenstandes genau entsprechend wäre. Denn nicht bloß hängt ja, endlichen Gütern gegenüber, die Liebe des Menschen in jedem einzelnen Falle von seinem freien Willen ab: sondern es ist, wie wir nachgewiesen haben, auch ganz natürlich, wenn vielfach die uneigentliche Liebe die eigentliche beeinträchtigt, sie herabstimmt, oder auch sie im Keime erstickt, und gar nicht aufkommen läßt.

Drittes Kapitel.

Der Genuß.

§. 1.

Was der Genuß sey.

Der Genuß ist, wie die Liebe, wesentlich eine Thätigkeit des Strebevermögens. Definition des Genusses. Zwei andere, mit dieser übereinstimmende, Erklärungen von Aristoteles.

59. Jenen Lesern dieses Buches welche gewohnt sind, mit der deutschen Psychologie der letzten hundert Jahre die Liebe und den Haß, die Furcht und die Hoffnung, den Schmerz und die Freude, mit Einem Worte die „Gefühle“ oder Gemüthsbewegungen, als Aeußerungen eines eigenen „Gefühlsvermögens“ zu betrachten, das vom Erkenntniß- und vom Strebevermögen wesentlich verschieden sey: solchen Lesern, sagen wir, dürfte es schon mehr als Einmal auffallend und seltsam vorgekommen seyn, wenn sie uns die Liebe durch den Begriff des „Strebens“ definiren, oder Aristoteles, Lessius, und den heiligen Thomas sagen hörten, die Liebe bestehe darin, daß unser Wollen auf das gerichtet sey, was für den Gegenstand derselben gut ist. Am stärksten indeß muß sich diese Verschiedenheit der psychologischen Anschauungen in dem gegenwärtigen Kapitel fühlbar machen, wo vom Genuß die Rede seyn soll. Denn „Lust und Unlust“ werden ja von der neueren Psychologie gerade als die eigentlichsten Aeußerungen ihres „Gefühlsvermögens“ bezeichnet; und eben darum, weil die „Lust“, die Freude, das Vergnügen, der Genuß, offenbar weder ein Erkennen sey, noch ein Streben, vielmehr von diesem wie von jenem specifisch verschieden, eben darum hält sie sich für verpflichtet, drei Seelenvermögen, und nicht, wie die Wissenschaft es zweitausend Jahre lang gethan, bloß zwei, zu unterscheiden.

Es ist uns leider unmöglich, in dieser Beziehung den Gegensatz zu den psychologischen Voraussetzungen der bezeichneten Klasse unserer Leser zu vermeiden. „Daß Aristoteles und die Scholastiker nur von Erkenntniß- und Willensvermögen redeten, kam daher, weil sie wohl wußten, wie aus den stärkeren Gefühlen gewöhnlich Begehrungen und Bestreben entstehen, und diese zwei aus und nach einander entstehenden Regungen der Seele für nur eine einzige ansahen, statt sie von einander zu unterscheiden, und jede einem besonderen Seelenvermögen zuzuschreiben.“ So heißt es in einem Buche das 1877, gerade hundert Jahre nach der ersten Promulgation des „Gefühlsvermögens“, die Presse verließ. Ich meine, wenn Aristoteles und St. Augustin, Albert der Große und der heilige Thomas,

Suarez und Leibniz, dermaßen schlechte Philosophen gewesen wären, daß sie sich in so arger Weise versehen konnten, dann würden ihre Namen im neunzehnten Jahrhundert wohl kaum mehr genannt werden. Nein, nicht das war der Grund, weßhalb die Erwähnten, und eine ganze Schaar anderer Fürsten der Wissenschaft, nur zwei Vermögen, wie überhaupt nur zwei verschiedene Arten von Thätigkeiten in jedem Geiste anerkannten. Es kam daher, weil sie ein zu gutes Auge hatten, um nicht zu sehen, daß „Lust und Unlust" nothwendig Thätigkeiten des nämlichen Vermögens seyn müßten welchem das Begehren, und überhaupt jede Strebung zugeschrieben wird, und daß eine wahre Philosophie weder von psychischen Vorgängen „rein leidender Art" träumen, noch die „Lust und Unlust" mit den Acten des Selbstbewußtseyns verwechseln dürfte, indem sie die Gefühle für „das Innewerden eines erregten Zustandes der Seele" erklärte. Daß wir berechtigt sind, hier in dieser Weise zu reden, dafür haben wir den Beweis schon vor Jahren geliefert*).

60. Wenn man ein Stück Eisen in die Nähe eines Magnetes bringt, so zieht er es an sich; und nachdem er es an sich gezogen, hält er es fest, mit größerer oder geringerer Kraft je nach seiner Stärke. Es ist, wenn wir nicht irren, noch nie einem Physiker in den Sinn gekommen, in dem Magnet zwei verschiedenartige Kräfte finden zu wollen, eine wodurch er das Eisen an sich ziehe, und eine zweite wodurch er dasselbe festhalte. In vollkommen analogem Verhältnisse wie diese zwei Wirkungen der Einen magnetischen Kraft, stehen zu einander jene zwei Vorgänge in unserer Seele, welche man „Begehren" (Verlangen) und „Genuß" (Lust, Vergnügen, Freude) zu nennen pflegt.

Die Eine Grundthätigkeit des Strebevermögens, sein radicaler Act, ist die Liebe; aus ihr gehen, wie wir schon einmal sagten, alle anderen Strebungen und Gefühle hervor. Die Verschiedenheit derselben ergibt sich lediglich auf Grund der verschiedenen Beziehung, in welcher der Gegenstand der Liebe sich uns gegenüber darstellt. „Denn darum," lehrt Thomas von Aquin, „weil wir einen Gegenstand lieben, hegen wir Verlangen nach demselben solange wir ihn entbehren, freuen wir uns wenn er für uns da ist, schmerzt es uns wenn wir ihn zu erreichen gehindert werden, hassen wir die Ursache dieser Hinderung, und zürnen wir derselben" 80). Gerade so spricht St. Augustin: „Die Liebe ist Verlangen, wo sie trachtet nach dem was ihren Gegenstand bildet; sie ist Genuß, wo sie ihren Gegenstand erreicht hat und umfaßt hält; sie ist Furcht, insofern sie scheut was denselben beeinträchtigt; sie ist endlich Schmerz, insofern sie wahrnimmt, daß was sie fürchtete,

---

*) In „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie" (1868) N. 83—99. S. 231—280.

eingetreten ist" 81). „Was man Genuß nennt," sagt abermals derselbe Kirchenlehrer, „was ist das anders, als der Besitz dessen was man liebt?" 82)

Auf die Frage, was der Genuß sey, antworten wir hiernach, im Anschlusse an die zwei genannten heiligen Lehrer, durch diese Definition: Der Genuß ist jener Act des Strebevermögens, welcher sich erzeugt, wenn das strebende Wesen den Gegenstand seiner Liebe erreicht hat, und ihn umfaßt 83).

Dieses Moment, daß das strebende Wesen den Gegenstand seiner Liebe erreicht hat, also nicht mehr „sich zu demselben hinbewegt", sich nicht mehr nach ihm zu sehnen hat, dieses ist es, das die Scholastik ausdrücken will, wenn sie den Genuß „die Ruhe" des Strebens nennt. Dagegen war sie weit entfernt, diese Bezeichnung in dem Sinne anzuwenden, als ob der Genuß nicht wirklich eine Thätigkeit wäre 84).

61. Eine andere Definition gibt Aristoteles in seiner Theorie der Beredtsamkeit: „Der Genuß ist jener Act des Strebevermögens, welcher sich erzeugt, wenn das strebende Wesen sich actuell in einem seiner Natur recht entsprechenden Zustande sieht" 85). Wesentlich verschieden von der unsrigen ist diese Erklärung nicht. Denn eben in sofern, und nur in sofern, als das strebende Wesen einen „Gegenstand seiner Liebe erreicht hat und ihn umfaßt", „sieht es sich actuell in einen Zustand versetzt, welcher seiner Natur recht entspricht".

Einer dritten Erklärung, aus der Ethik des Aristoteles, haben wir bereits früher erwähnt: „Der Genuß ist die ungehinderte, naturgemäße Thätigkeit eines Vermögens" 86). In diesen Worten ist zunächst der psychologische Grund jedes Genusses ausgedrückt. Wir ziehen es vor, unserer weiteren Untersuchung die an erster Stelle, nach St. Augustin und dem heiligen Thomas, von uns gegebene Definition zu Grunde zu legen.

§. 2.

Vier Arten des Genusses, welche der uneigentlichen Liebe entsprechen.

Die Freude in Rücksicht auf das Nützliche. Intellectuale, sinnliche, vegetative Genüsse.

62. Der Erklärung gegenüber durch welche wir (60) den Begriff des Genusses bestimmt haben, entsteht sofort die Frage: Wann und wodurch geschieht es denn, daß „das strebende Wesen den Gegenstand seiner Liebe erreicht und umfaßt"? wie haben wir uns dieses „Umfassen" zu denken, und worin besteht es? Dieses „Umfassen" ist verschiedenartig, je nach der Verschiedenheit der Liebe an welche der Genuß sich anschließt, und der Rücksicht, um deren willen der Gegenstand geliebt wird. Wir

haben in dem vorhergehenden Kapitel die eigentliche Liebe und die uneigentliche unterschieden; bei der uneigentlichen, welche sich auf die „äußere Gutheit" gründet, wurden ferner zwei besondere Rücksichten erwähnt, um deren willen ein Ding dieselbe in Anspruch nehmen kann: die Angenehmheit, und die Nützlichkeit. Sowohl diese zwei Rücksichten, als jene zwei Arten der Liebe, müssen wir vor Augen haben, wenn wir es uns klar machen wollen, in welcher Weise sich das „Erreichen und Umfassen" des Gegenstandes der Liebe vollziehe, auf welches jeder Genuß sich gründet.

63. Was zunächst jene Art der uneigentlichen Liebe angeht, die sich auf einen Gegenstand richtet seiner Nützlichkeit wegen, d. h. darum, weil derselbe sich als geeignetes Mittel darstellt für einen Zweck, an dessen Verwirklichung dem strebenden Wesen liegt, so hat das Letztere in dieser Beziehung den Gegenstand seiner Liebe erreicht, und wird deßhalb sich freuen oder Genuß empfinden, sobald es das Mittel in entsprechender Weise wirksam sieht für den Zweck um den es sich handelt, oder sobald es, wenn diese Wirksamkeit noch der Zukunft angehört, mehr oder weniger sichere Aussicht hat, daß sie zur rechten Zeit eintreten werde. Diese Freude fällt offenbar zusammen mit der Hoffnung auf jenes Gut, um dessen willen das Nützliche geliebt wird, oder mit der Zuversicht, Ersteres zu besitzen.

In solcher Weise freut sich z. B. der Landmann, wenn der Stand der Saaten ihm eine ergiebige Ernte verheißt; der Advocat, wenn er nach langer Mühe das Document findet, das für den Proceß entscheidend ist; in dieser Weise freut sich, wer immer, sey es durch ein glückliches Handelsunternehmen, oder durch eine testamentarische Bestimmung, oder durch einen Gewinn irgend welcher Art, den Stand seines Vermögens beträchtlich gehoben sieht. Dieser Art gehörte die Freude an, welche nach dem Berichte der Evangelisten*) die Feinde des Herrn empfanden, als der Verräther vor ihnen erschien, und sich bereit erklärte, seinen Meister in ihre Hände zu liefern, — und nicht minder jene ganz andere Freude, mit welcher die Weisen, bei ihrem Austritte aus Jerusalem, den Stern wiedersahen, der ihnen im Morgenlande erschienen war, und jetzt als treuer Führer vor ihnen her zog (Matth. 2, 10).

64. Mehr Beachtung als diese, nimmt unserer Aufgabe gegenüber die andere Rücksicht in Anspruch, auf welche sich uneigentliche Liebe zu gründen pflegt. „Angenehm ist uns ein Ding", haben wir (47. S. 70) gesagt, „insofern es, als der angemessene Gegenstand eines unserer Vermögen, geeignet ist, uns den diesem Vermögen entsprechenden Genuß zu bereiten." Das strebende Wesen hat somit den von ihm als angenehm

*) Marc. 14, 11. Luc. 22, 5.

geliebten Gegenstand „erreicht", und „umfaßt" denselben, wenn dieser von dem Vermögen dessen natürliches Object er bildet, ergriffen wird, und ihm zu naturgemäßer Thätigkeit dient. Der Genuß z. B. welchen der Wohlgeruch der Rose gewähren kann, entsteht in dem Augenblicke, wo die Geruchnerven von den der Rose entströmenden Gastheilchen berührt werden; der Genuß welchen Speise und Trank bieten, insofern sie Mittel zur Erhaltung und Förderung des leiblichen Lebens sind, ist dadurch bedingt, daß dieselben mit den Organen des vegetativen Vermögens, beziehungsweise mit jenen Theilen des Ganglien-Nervensystems in Verbindung treten, von welchen diese Organe bedient werden.

Die an die uneigentliche Liebe sich anschließenden Genüsse, insofern sie dieser Klasse angehören, d. h. alle nicht aus der Liebe zum Nützlichen hervorgehenden, werden wir dem Gesagten zufolge mit Recht in verschiedene Arten theilen je nach dem Vermögen, auf dessen naturgemäßer Thätigkeit sie beruhen. Drei Vermögen der menschlichen Natur können in dieser Beziehung vorzugsweise in Betracht kommen: das höhere Erkenntnißvermögen, das niedere oder das sinnliche Erkenntnißvermögen, und das vegetative Vermögen. Dieses Letztere ist jene Kraft der Seele vermöge deren sie, mittelst der von Gott dafür bestimmten leiblichen Organe, die Erhaltung und Förderung des leiblichen Lebens wirkt, in Rücksicht auf den Einzelnen wie auf die Art; mit anderen Worten, vermöge deren sie jene Functionen vollzieht, an welche das Gedeihen, das Wohlseyn, das Wachsthum, die Wiederherstellung, die Ernährung, und die Fortpflanzung des Menschen nach der leiblichen Seite seiner Natur, geknüpft ist. Es ergeben sich hiernach, außer der in der vorigen Nummer besprochenen, noch drei Arten von „Genüssen aus uneigentlicher Liebe": „intellectuale" Genüsse, „sinnliche", und „vegetative".

65. Ein intellectualer Genuß erzeugt sich, wenn unsere Vernunft, mit entsprechender Leichtigkeit und Klarheit, irgend eine Wahrheit erkennt. Denn Alles was erkennbar oder wahr ist, bildet ja den natürlichen Gegenstand unsers höheren Erkennens: darum geht das Streben jedes mit höherer Erkenntnißkraft ausgestatteten Wesens auf die Wahrheit, und darum findet es in der Erkenntniß derselben die seiner natürlichen Bestimmung für sie entsprechende Befriedigung. In diesem Sinne sagt Thomas von Aquin, „die Gutheit der Dinge dem höheren Erkenntnißvermögen gegenüber bestehe in der Wahrheit derselben" 87). Und aus demselben Grunde lehrt Aristoteles, daß es „genußbringend für uns sey, etwas zu lernen, weil wir dadurch in einen Zustand versetzt werden der unserer Natur entspricht" *).

66. Sinnliche Genüsse sind alle diejenigen, welche die angemessene

---

*) Arist. Rhetor. 1. c. 11. n. 21.

Thätigkeit des niederen Erkenntnißvermögens, genauer, der fünf äußern Sinne mit sich bringt. Jede der Einrichtung und Beschaffenheit unserer sinnlichen Perceptionsorgane angemessene Wahrnehmungsthätigkeit ist uns angenehm. „Die Menschen", lesen wir bei Goethe, „empfinden im Allgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf. Man erinnere sich der Erquickung, wenn an einem trüben Tage die Sonne auf einen einzelnen Theil der Gegend scheint und die Farben daselbst sichtbar macht. . . Die Farben, die wir an den Körpern erblicken, sind nicht etwa dem Auge ein völlig Fremdes, wodurch es erst zu dieser Empfindung gleichsam gestempelt würde; Nein. Dieses Organ ist immer in der Disposition, selbst Farben hervorzubringen, und genießt einer angenehmen Empfindung, wenn etwas der eigenen Natur Gemäßes ihm von außen gebracht wird; wenn seine Bestimmbarkeit nach einer gewissen Seite hin bedeutend bestimmt wird" *). Wie das Ohr durch übermäßig starke, oder durch grelle, oder falsche Töne sich verletzt fühlt, so gibt es andere die es besonders gern vernimmt, weil sie die Gehörnerven in einer denselben zusagenden Weise berühren. Die Betastung weicher, glatter, runder Oberflächen gewährt sinnliches Vergnügen, während die entgegengesetzten Eigenschaften in entgegengesetzter Weise empfunden werden. Ganz Entsprechendes gilt von den Sinnen des Geschmacks und des Geruchs. Nur stehen freilich sowohl diese zwei, als auch der Tastsinn, in zu naher Beziehung zu den Functionen des vegetativen Lebens, als daß die ihnen eigenen „sinnlichen" Genüsse nicht meistens sich mit vegetativen verbänden; eben darum lassen sie sich in der Wirklichkeit von diesen oft nicht recht unterscheiden.

67. Die vegetativen Genüsse könnte man auch „organische", oder „somatische" nennen. So vielfach sie auch, in Folge der eben erwähnten Thatsache, mit den „sinnlichen" Genüssen verwechselt werden — bezeichnet man sie meistens ja selbst mit dem Namen der Letzteren —, so fordert doch nicht nur die Natur der Sache, sondern auch die Rücksicht auf Fragen von practischer Bedeutung, daß man sie von diesen unterscheide. Der Grund dieser Unterscheidung wurde vorher bereits angedeutet: derselbe liegt in der thatsächlichen Verschiedenheit der zwei Vermögen und ihrer Organe, nämlich einerseits der Organe des niederen Erkennens und des in diesen wirkenden Cerebrospinal-Nervensystems, anderseits jener des vegetativen Lebens und des Ganglien-Nervensystems, von welchem diese abhängig sind.

Ein vegetativer Genuß knüpft sich an jede seiner Bestimmung ganz entsprechende Thätigkeit eines vegetativen Organs: vegetativ (oder somatisch) angenehm ist z. B. das Einathmen der reinen, sauerstoffhaltigen Bergluft

*) Goethe, Zur Farbenlehre, Bd. 1. §. 759. 760.

in einem Fichtenwalde, oder die erfrischende Kühle nach dem Gewitter an einem heißen Sommertage, oder die Wärme des Zimmers, wenn im December der Wind die Schneeflocken durch einander wirbelt; vegetativer Genuß ist es, zunächst wenigstens, wenn „der Wein des Menschen Sinn erfreut, und die Nahrung seinem Herzen Stärke gibt" (Ps. 103, 15). Die Weisheit Gottes und seine Güte hat freilich den Dingen welche die Zwecke des vegetativen Lebens fördern, größtentheils eine solche Beschaffenheit gegeben, daß dieselben uns zugleich auch sinnlichen Genuß vermitteln: Nahrungsmittel die der Gesundheit zuträglich, sind meistens auch für den Geschmacksinn angenehm, und eine Exhalation welche für den Organismus vortheilhaft oder ungünstig wirkt, berührt je in analoger Weise, angenehm oder widerwärtig, auch die Geruchnerven. Ist hiermit immerhin wieder die Verwechselung des sinnlichen Genusses mit dem somatischen nahegelegt, so gibt es doch noch Erscheinungen genug, welche klar auf die Verschiedenheit beider hinweisen. Künstlich erzeugter Wein kann mitunter dem Gaumen vollkommen zusagen, aber dabei Folgen herbeiführen welche für das leibliche Befinden keineswegs vortheilhaft, und nichts weniger als angenehm sind; es gibt süße Gifte; es gibt Wohlgerüche die betäubend wirken; und „wer zuviel Honig genießt, dem bekömmt derselbe nicht gut" (Spr. 25, 27): der sinnliche Genuß besteht neben vegetativer Unlust.

§. 3.

Der Genuß aus eigentlicher Liebe.

I.

Auch an die eigentliche Liebe schließt sich, nicht weniger als an die uneigentliche, der ihrer Natur entsprechende Genuß. Das psychologische Moment an welches dieser Genuß geknüpft ist, nach St. Augustin, dem heiligen Thomas, und Pallavicini. Der eben ausgesprochene Satz gilt so gut für die „relative" eigentliche Liebe wie für die „absolute".

68. Es ist während der letzten zweihundert Jahre ungewöhnlich viel von einer „uneigennützigen" Liebe geredet worden, welche von aller Beziehung zu dem eigenen Gewinn gelöst, und um so „reiner" sey, je vollständiger sie jede eigene Befriedigung ausschließe: und die immer aufs neue angestellten Erörterungen, oft von ganz falschen Voraussetzungen ausgehend, haben die Anschauungen dermaßen verwirrt, daß Viele die Meinung hegen, der Genuß könne nur mit der „eigennützigen", d. h. mit der uneigentlichen Liebe in Zusammenhang stehen, bei der eigentlichen Liebe dagegen dürfe von Befriedigung, Freude, Vergnügen nie und nimmer die Rede seyn. Diese Anschauung ist unrichtig. Auch an die eigentliche

Liebe schließt sich, um nichts weniger als an die uneigentliche, naturgemäß der ihrer Eigenthümlichkeit und ihrem Wesen entsprechende Genuß.

„Die Liebe ist vorzugsweise die Ursache des Genusses" 88), heißt es bei Thomas von Aquin: es ist aber dort ausschließlich von der eigentlichen Liebe die Rede, wie der Zusammenhang beweist. Denselben Gedanken wiederholt Thomas, in Rücksicht auf beide Arten der Liebe, in dem unmittelbar folgenden Artikel*). In einem andern Artikel derselben Quästion aber lesen wir Folgendes. „Die Handlungen Anderer können uns Freude machen, . . ." unter Anderem auch, „insofern wir dieselben, wenn es gute Handlungen sind, als unser eigenes Gut betrachten: denn dieses eben ist die Folge der Liebe, daß sie uns diejenigen die wir lieben, ansehen läßt, als ob sie wir selber wären" 89).

Was Thomas hier bemerkt in Rücksicht auf gute „Handlungen" Solcher gegen die wir eigentliche Liebe hegen, das gilt offenbar von jedem anderen Vorzuge der ihnen eigen ist: denn der Grund welchen er angibt, ist ganz allgemein, und trifft keineswegs bloß die „Handlungen". Uebrigens spricht auch dieses der heilige Lehrer in demselben Artikel ausdrücklich aus. Unter den Einwendungen nämlich die er anführt, lautet die zweite so. „Jede (gute) Handlung fällt unter die Güter dessen, von dem sie gesetzt wird. Wenn folglich die Handlungen Anderer uns Freude machen, dann müssen in gleicher Weise auch ihre übrigen Güter (oder Vorzüge) insgesammt für uns Grund des Genusses seyn" 90). Thomas erwiedert auf diese Einwendung, daß das, insofern es sich um Genuß aus eigentlicher Liebe handle, aber nur unter dieser Rücksicht, vollkommen wahr sey 91).

69. Aber fassen wir wieder den im ersten Paragraphen dieses Kapitels festgestellten Begriff des Genusses ins Auge, und beantworten wir, in unmittelbarem Anschluß an diesen Begriff, zunächst die Frage, wie es geschehe, daß „das strebende Wesen", bestimmter, daß der mit Vernunft begabte Geist „den Gegenstand seiner eigentlichen Liebe erreicht und umfaßt"; dann wird sich die Wahrheit des Satzes um den es sich handelt, daß nämlich auch an die eigentliche Liebe der ihrem Wesen und ihrer Art entsprechende Genuß sich anschließe, von selbst ergeben.

Jedermann weiß, daß der Genuß welchen die Freundschaft gewährt, vorzugsweise durch das Beisammenseyn, durch den Umgang und den gegenseitigen Verkehr derer die sich lieben, empfunden wird. Der Grund hiervon liegt nach Aristoteles**) darin, weil jeder von ihnen nur durch den wirklichen Verkehr mit dem anderen, besonders aber durch dessen persönliche Gegenwart, die lebendige actuelle Erkenntniß und die volle

*) S. 1. 2. p. q. 32. a. 7. *Contra est.*

**) Ethic. Nicom. 9. c. 9.

Gewißheit hat von jenen Vorzügen desselben, welche eben den Gegenstand seiner Liebe bilden, und auf deren Wirklichkeit und Werth sich der Genuß der Freundschaft gründet. Nicht anders als mit der Freundschaft, verhält es sich aber mit der eigentlichen Liebe überhaupt. Der Gegenstand dieser Liebe ist die thatsächliche Uebereinstimmung, in welcher der vernünftige Geist ein anderes Seyendes, ihm selber gegenüber, erblickt. Sie erzeugt sich also nur, insofern diese thatsächliche Uebereinstimmung erkannt wird; sie wächst, je mehr dieselbe erkannt wird; ihr natürliches Ziel besteht einzig darin, daß diese Uebereinstimmung wirklich sey und bestehe. Sie hat mithin ihr Ziel erreicht, der vernünftige Geist „umfaßt den Gegenstand seiner Liebe“, und seine Liebe wird folglich Genuß, insofern er diesen Gegenstand mit jenen Vorzügen, auf welchen dessen thatsächliche Uebereinstimmung mit ihm selber ruht, hinlänglich vollkommen schaut, d. h. insofern er denselben als „an sich Gutes“ klar erkennt. Die klare Erkenntniß der inneren Gutheit ihres Gegenstandes also ist das psychologische Moment, durch welches die Liebe des „an sich Guten“ zum Genusse wird*).

70. Zu dem nämlichen Resultate gelangen wir von einer anderen Seite. St. Augustin definirt in einem seiner Werke die Liebe, indem er sagt: „Sie ist jene Lebensäußerung, welche zwei Wesen mit einander vereint, oder zu vereinen trachtet, dasjenige nämlich welches liebt, und das auf welches sich die Liebe richtet“ 92). Aehnliches lehrt, mit Aristoteles, der heilige Thomas: „Ein Wesen welches liebt, strebt immer nach der Vereinigung mit dem Gegenstande seiner Liebe: und zwar nach einer solchen, wie sie je der Eigenthümlichkeit beider, und anderseits der Art der Liebe selbst, entspricht“ 93). Ist dem also, dann müssen wir sagen, der vernünftige Geist „erreiche und umfasse“ den Gegenstand seiner Liebe, wenn er denselben in jener Weise mit sich selbst vereinigt, welche sowohl der Natur der eigentlichen Liebe, als der Natur des Geistes selbst und des Gegenstandes seiner Liebe angemessen ist. Die vollkommenste Einigung welche diesen Rücksichten entsprechend möglich ist, vollzieht sich nun aber dadurch, daß der vernünftige Geist den Gegenstand in actueller, klarer Erkenntniß erfaßt. Denn darin besteht ja wesentlich das Erkennen, daß das Erkannte, seinem idealen Seyn nach, in den erkennenden Geist eingeht, indem sich in diesem das Bild des Erkannten erzeugt. Es ergibt sich mithin der nämliche Schluß den wir vorher schon aussprachen: Der vernünftige Geist „erreicht und umfaßt“ den Gegenstand seiner eigentlichen Liebe dadurch, daß er mittelst klarer Anschauung ihn in sich aufnimmt; und das psychologische Moment, durch welches die Liebe des „an sich Guten“ Genuß wird, ist die klare

*) Vgl. Pallavicini, Del bene l. c. 40. 42.

Erkenntniß der inneren Gutheit des Dinges auf welches sich die Liebe richtet.

Dieser Satz ist wieder genau die Lehre des heiligen Thomas. „Sowie der dessen Verlangen auf Geld gerichtet ist, das Ziel seines Strebens erreicht, indem er das Geld mit der Hand faßt, und dann sich des erlangten Besitzes freut: gerade so erreichen wir, wo es sich um übersinnliche Gutheit handelt, den Gegenstand unseres Strebens dadurch, daß derselbe sich uns im Erkenntnißacte darstellt; und hieran schließt sich dann im Strebevermögen der Genuß" 94).

Nur, wer die Möglichkeit einer klaren Erkenntniß des Gegenstandes der eigentlichen Liebe in Abrede stellen will, kann hiernach dem Satze, daß auch mit dieser sich der ihrer Natur entsprechende Genuß verbindet, die Anerkennung versagen.

71. Und eben so wenig dürfte sich in Zweifel ziehen lassen, daß das auch da der Fall ist, wo uns „innere Gutheit" in unpersönlichen Dingen entgegentritt, und diese darum unsere eigentliche Liebe, aber die „relative" (55. S. 77 ff.) in Anspruch nehmen. Denn wir haben in unserem Beweise die eigentliche Liebe ganz allgemein ins Auge gefaßt, und keineswegs ausschließlich insofern sie sich auf vernünftige Wesen richtet. Was aber, auf Grund ihrer wesentlichen Beschaffenheit, von der eigentlichen Liebe schlechthin wahr ist, das muß offenbar auch von der „relativen" eigentlichen Liebe gelten. Das Bild einer Person welche der Gegenstand unseres Wohlwollens ist, oder ein Geräth das dieselbe zu gebrauchen pflegte, oder ein Werk das von ihr stammt, weckt in uns die Erinnerung an dieselbe, erneuert in uns die Vorstellung ihrer Vorzüge und ihres Werthes: die psychologisch-natürliche Folge hiervon ist, daß in uns die Liebe zu ihr lebendig wird, und mit dieser die Freude, der Genuß. Würde der Verlust des Bildes eines Freundes, die Zerstörung eines Andenkens von einer uns werthen Person uns wohl schmerzlich seyn, wenn sein Besitz und seine Anschauung uns nicht Freude machte?

Thomas von Aquin lehrt ausdrücklich, „Gott freue sich schlechthin aller Dinge, weil jedes mit seinem Wesen in thatsächlicher Uebereinstimmung stehe" 95). Wie derselbe mithin dem früher (56. S. 79) Gesagten zufolge überzeugt war, daß Gott auch gegen die unpersönlichen Dinge eigentliche Liebe hege, so hielt er auch fest, daß dieselben ihrem Schöpfer, eben in Folge dieser Liebe, Gegenstand des Genusses sind.

II.

Daß der Genuß welcher der eigentlichen Liebe entspricht, sich erzeuge, dazu ist keineswegs ein besonderer Grad derselben erforderlich. Darum ist es ganz natürlich, wenn auch der Böse in der Anschauung ethisch guter Handlungen Genuß findet. Woher es komme, daß deßungeachtet dieser Genuß in manchen Fällen nicht empfunden wird.

72. Man könnte geneigt seyn zu denken, es werde, damit sich mit der Liebe des an sich Guten Genuß verbinde, oder wenigstens, damit dieser Genuß ins Bewußtseyn trete, irgend ein besonderer *Grad* dieser Liebe erfordert. Daß der Genuß der Natur der Sache nach um so fühlbarer seyn wird, je stärker die Liebe ist, das unterliegt freilich keinem Zweifel: aber dazu, daß der Mensch in der klaren Anschauung einer „an sich guten" Erscheinung Genuß finde, dazu ist nichts weiter nöthig, als daß sich derselben gegenüber in seinem Gemüthe eigentliche Liebe erzeuge, mag diese Liebe auch so schwach seyn, daß sie gar keine anderweitigen Wirkungen hervorbringt. Auch dieser Satz geht aus dem was wir gesagt haben, unwidersprechlich hervor; denn wir haben nirgends einen bestimmten Grad der Liebe vorausgesetzt.

Nun sind aber jene in der Natur des vernünftigen Geistes wurzelnden Vorzüge, auf Grund deren alles „an sich Gute" mit demselben in thatsächlicher Uebereinstimmung steht, auf Grund deren es deßhalb den natürlichen Gegenstand seiner Liebe, und darum auch seiner Freude bildet, nun sind aber, sagen wir, diese Vorzüge *jedem Menschen wesentlich eigen*; und wenn der Böse, der Lasterhafte, durch fortgesetzte Uebung der Liebe des „an sich Schlechten", in seiner Seele namentlich einen Theil dieser Vorzüge auch in hohem Maaße schwächt und verdunkelt, sie mit der Wurzel aus seiner Natur herausreißen kann er doch niemals (42. S. 66). Es liegt mithin nichts Auffallendes darin, es ist vielmehr ganz natürlich, wenn auch dem Bösen die Anschauung von an sich guten Erscheinungen, und zwar auch solcher die der *ethischen* Ordnung angehören, Freude und Genuß gewährt. Und es kann diese Thatsache in keiner Weise als Beweis dafür geltend gemacht werden wollen, als ob unsere Lehre nicht richtig, und der Genuß den die Anschauung ethisch vollendeten Handelns gewährt, nicht eine Folge der eigentlichen Liebe sey, sondern aus irgend einem anderen psychologischen Moment hergeleitet werden müsse.

Denn wenn man uns das Argument entgegenstellte:

„Der Böse hat keine Liebe zu dem was ethisch gut ist: sonst würde er in seinem Handeln sich nicht fort und fort für das entgegengesetzte Schlechte entscheiden; es kann mithin der Genuß den auch er darin findet, wenn er sich durch die Poesie oder durch die dramatische Kunst

ethisch große Charactere vorgeführt sieht, nicht die Folge der eigentlichen Liebe seyn:"

dann würden wir mit Thomas von Aquin erwiedern: Der Böse besitzt die Liebe zu dem, was ethisch gut ist, freilich nicht in jenem Grade der Stärke, dessen der Mensch bedarf, um die verkehrten Neigungen seiner Natur, die Selbstsucht und die Genußsucht, zu überwinden, und ihrem Drange entgegen das ethisch Gute selber zu üben; aber die ihm anerschaffene Richtung seiner Natur auf das an sich Gute ist keineswegs aufgehoben, ihrem Wesen und ihrer Wurzel nach findet sich dieselbe auch in ihm noch. In allen Fällen wo es keine Verläugnung der Selbstsucht kostet, wird deßhalb auch in seinem Herzen dem ethisch Guten gegenüber sich eigentliche Liebe erzeugen, und mit dieser, bei klarer Erkenntniß desselben, sich der ihr entsprechende Genuß verbinden 96).

Wie jede andere Kraft, so kann eben auch die eigentliche Liebe in verschiedener Stärke auftreten:

es hat ihr Geist
Ein Längenmaaß von hunderttausend Graden,
Von denen jeder Liebe heißt*).

Nicht bloß, wenn sie das Eisen schmilzt, ist die Wärme Wärme: dem Wesen nach die nämliche Kraft ist auch da wirksam, wo das Eis sich in Wasser auflöst, oder das Quecksilber in seinem tropfbar flüssigen Zustande erhalten wird. Man kann mithin sehr wohl eine That von hohem ethischem Werthe als solche anerkennen, sie lieben, sie bewundern, an der Darstellung derselben, namentlich in den Fictionen der Poesie oder des Drama's, Genuß finden, und doch nichts weniger als geneigt seyn, sie nun auch selbst auszuführen. Erscheinungen dieser Art werden eintreten, so oft eine andere, stärkere Liebe das Herz beherrscht, welche durch die unfruchtbare Liebe des ethisch Guten, und den mit dieser sich verbindenden Genuß, sich nicht beeinträchtigt sieht, hingegen bei der wirklichen Vollziehung der guten That verläugnet werden müßte.

73. Aber, so könnte man fragen, wenn es keineswegs irgend einer besonderen Stärke der Liebe bedarf, damit der Genuß dem an sich Guten gegenüber sich erzeuge; wenn hierzu keine höhere Vollkommenheit des Einzelnen nöthig ist als diejenige, ohne welche die menschliche Natur überhaupt nicht seyn kann, und kein weiteres psychologisches Moment gesetzt werden muß, als der Act einer klaren Erkenntniß des Gegenstandes: woher kömmt es dann, daß wir Dingen sowohl als Personen gegenüber, welche wahre „innere Gutheit", oft auch in vorzüglichem Maaße, besitzen, dennoch sehr häufig gar keinen Genuß, gar keine Freude empfinden?

*) Johannes Schrott, Bienen, S. 132.

Diese Thatsache erklärt sich vollkommen und einfach aus zwei Gründen, von denen jeder auf je eine besondere Reihe von Fällen seine Anwendung findet.

Erstens nämlich gibt es verschiedene Momente, welche bewirken, daß ein Genuß der sich in unserer Seele erzeugt, unserer Beachtung entgeht, und uns nicht zum Bewußtseyn kömmt. Dasselbe ist ja in Rücksicht auf alle übrigen psychischen Vorgänge der Fall; nicht jeder Act unserer Seele, auch ihrer höheren Vermögen, wird von unserem Bewußtseyn aufgefaßt. Sind wir an einen Genuß durch häufige Wiederholung gewöhnt, dann muß derselbe jedenfalls schon eine gewisse Stärke haben, wenn er wahrgenommen werden soll. Ebenso wird ein nicht ungewöhnlich intensiver Genuß schwerlich beachtet werden, wenn die Thätigkeit der Vernunft augenblicklich mit Energie einem anderen Gegenstande zugewendet, oder das Gemüth, durch welches Moment immer, in unangenehmer Weise in Anspruch genommen ist. Auch leben ist Genuß, und zwar „Genuß aus eigentlicher Liebe" 97): und doch wird uns dieser Genuß keineswegs in jedem Augenblicke fühlbar; der Verwundete aber, oder der von Reue, von Sorge oder von bitterem Kummer Gebeugte „empfindet" nicht nur keine Freude, sondern nur tiefen Schmerz. Vollkommen, und ganz ungetrübt, pflegt überhaupt der Genuß auf dieser Erde so wenig vorzukommen, als ein Zustand, der ganz und ausschließlich Schmerz ist; der Mensch erfaßt und bezeichnet die Stimmung seiner Seele als Lust oder Unlust, als Genuß oder Schmerz, je nach dem Momente welches in derselben das vorherrschende ist.

Durch diese Bemerkungen erklärt sich die Reihe jener Fälle, in denen wir „an sich guten" Dingen oder Personen gegenüber keinen Genuß empfinden. Alle noch übrigen Fälle aber finden ihre Erklärung darin, daß häufig genug „an sich guten" Dingen oder Personen gegenüber sich in uns eben gar kein Genuß erzeugt. Denn derselbe kann sich nur dann bilden, wenn sich solchen Gegenständen gegenüber in uns zunächst ein Act der eigentlichen Liebe bildet. Nun haben wir aber bereits am Schlusse des vorigen Kapitels (58. S. 81) auseinandergesetzt, woher es komme, daß nicht selten Erscheinungen die ihrer Natur nach unsere eigentliche Liebe in Anspruch nehmen müßten, uns deßungeachtet gleichgültig, oder auch widerwärtig sind: weil nämlich in Collisionsfällen die uneigentliche Liebe, als die naturgemäß stärkere, die eigentliche beeinträchtigt, sie herabstimmt, oder auch sie im Keime erstickt und gar nicht entstehen läßt. „Jedes Wesen", lehrt Thomas von Aquin, „findet naturgemäß Genuß in jedem Anderen das mit ihm in Uebereinstimmung steht, weil es der natürlichen Richtung seines Strebens entspricht. Eine Ausnahme hiervon, deren Grund aber der erwähnten Uebereinstimmung ganz fremd ist, tritt nur ein, wenn das Erstere durch dieses Andere seinen eigenen Vortheil

beeinträchtigt sieht. Denn dann wird ihm das Andere Gegenstand der Abneigung und des Aergers: nicht, insofern es mit ihm in Uebereinstimmung steht, sondern insofern es das was ihm noch näher liegt, beeinträchtiget. So ‚grollen einander die Töpfer‘: nicht einfach als Töpfer, sondern weil der eine dem andern, was Ehre, Absatz und Gewinn betrifft, im Wege steht“ 98).

Dritter Abschnitt.

Ein drittes characteristisches Merkmal der Schönheit besteht darin, daß sie uns ihrer Natur nach der Gegenstand und Grund eigentlicher Liebe ist.

---

74. Auf Grund der im letzten Abschnitt festgestellten Sätze können wir jetzt unsere Untersuchung über das Wesen der Schönheit wieder aufnehmen. Das vorzüglichste Resultat der früher gegebenen vorläufigen Characteristik faßten wir (32. S. 52), in Uebereinstimmung mit Leibniz und dem heiligen Thomas, zusammen in dem Satze: „Die Schönheit ist jene Beschaffenheit der Dinge, vermöge deren dieselben, nur insofern wir sie betrachten, uns gefallen," oder „vermöge deren ihre Erkenntniß, an und für sich und ohne jede anderweitige Rücksicht, uns Genuß gewährt." Wollen wir weiter vordringen, so müssen wir offenbar festzustellen suchen, welcher von den vier besonderen Arten des Genusses, die wir im zweiten Abschnitt unterschieden haben, der kalleologische Genuß angehört.

Wir haben aber oben (60. S. 85) definirt: „Der Genuß ist jener Act des Strebevermögens, welcher sich erzeugt, wenn das strebende Wesen den Gegenstand *seiner Liebe* erreicht hat, und ihn umfaßt." Gewähren schöne Erscheinungen uns Genuß, dann müssen mithin dieselben, eben durch ihre Schönheit, unsere Liebe in Anspruch nehmen. Und wenn wir die Natur und die Art dieser Liebe, als deren Grund und Gegenstand die Schönheit sich darstellt, genau bestimmen, dann ist die eben bezeichnete Frage, nach der Art und dem Wesen des kalleologischen Genusses, von selbst gelöst.

Der Satz den wir in dieser Absicht jetzt beweisen wollen, steht als Ueberschrift an der Spitze dieses Abschnittes: „Die Schönheit ist uns der Grund und Gegenstand eigentlicher Liebe."

75. Vielleicht könnten wir uns der Mühe, diesen Satz eingehend zu begründen, wenigstens was Eine Seite desselben angeht, überhoben

glauben. Denn daß schöne Dinge unser Herz fesseln und unsere Liebe in Anspruch nehmen, das ist einem Jeden aus der Erfahrung eben so wenig unbekannt, als die andere Thatsache welche wir früher ausgesprochen haben, daß ihre Betrachtung uns Genuß gewährt. Die dem Aristoteles gestellte Frage, welche wir dort nach Diogenes von Laerte anführten, lautete nach Stobäus, „warum wir Alles was schön ist, lieben"; und auch hier antwortete der Philosoph, daß nur Blinde solche Fragen stellen 99). Aber es kömmt uns darauf an, es außer Zweifel zu stellen, daß das Schöne ganz eigentlich der Gegenstand unseres Wohlwollens, daß die unmittelbare und die nächste Wirkung der Erkenntniß der Schönheit auf uns die Liebe ist, und zwar die eigentliche Liebe; daß mithin die Schönheit der Dinge nicht zu unserer Intelligenz, wie die Wahrheit, sondern zu unserem Strebevermögen, in nächster und eigentlicher Beziehung steht. Denn um es schon hier zu sagen, wir können uns mit der namentlich auch in neuester Zeit von verschiedenen Gelehrten wieder entwickelten Ansicht nicht befreunden, wonach die Schönheit der Dinge in einer besonderen Angemessenheit der Letzteren für unsere Erkenntnißkraft bestehen, und dadurch mit der Wahrheit so ziemlich identisch seyn, der Genuß aber den ihre Betrachtung uns gewährt, eben aus der vollkommen naturgemäßen, durchaus entsprechenden, und darum angenehmen Thätigkeit der erkennenden Kräfte erklärt werden soll. Das ist der Grund, weßhalb wir uns hier nicht kurz auf die innere Erfahrung berufen, sondern es für nothwendig halten, den Satz um den es sich handelt, mit aller Sorgfalt zu beweisen. Wir werden zunächst wieder die Meister der Wissenschaft reden lassen, und darthun, wie ihre und ihrer Zeitgenossen Anschauung von der Beziehung der Schönheit zu dem vernünftigen Geiste unserem Satze Zeugniß gibt; und an dieses ihr Zeugniß sollen sich dann zwei Beweise aus inneren Gründen anschließen.

Erstes Kapitel.

Der christlichen Wissenschaft sowohl als der socratischen galt die Schönheit von Alters her als der Gegenstand und Grund eigentlicher Liebe.

§. 1.

Von Alters her galt die Schönheit, gerade wie die innere Gutheit, als die Voraussetzung und der natürliche Grund der Liebe; von Alters her waren die Ausdrücke „schön“ und „gut“ und „liebenswürdig“, „Schönheit“ und „Gutheit“, synonym.

Das Buch der Weisheit; Thomas von Aquin; ein griechisches Sprüchwort; die Stoa; der Verfasser der Schrift „Von den Namen Gottes“; Diotima und Socrates, bei Plato; Cicero; Klopstock; Plotin; Johannes Chrysostomus.

76. Es ist ein schönes Zeugniß, ein beneidenswerthes, das der heilige Geist im Buche der Weisheit dem weisesten der Könige von Israel ausstellt, indem er, eben in Rücksicht auf die Weisheit, ihn sagen läßt: „Sie liebte ich von meiner Jugend an, und erkor sie mir, sie heimzuführen mir als Braut, in Liebe für sie entbrannt ob ihrer Schönheit“ 100). Der Herr hatte ihm, wie er früher sagt, „truglose Erkenntniß gegeben alles dessen was ist; er schaute Alles was unsichtbar ist und den Sinnen verborgen, weil sie selber ihn unterwies, die Weisheit, die Meisterin aller Dinge“ (Weish. 7, 17. 21). Darum war es nicht zu verwundern, wenn seiner Jugend erste und höchste Liebe die Weisheit war. Denn „sie ist schöner als die Sonne und als das ganze Heer der Sterne, und neben das Licht gestellt, trägt ihre Schönheit den Preis davon“ (Weish. 7, 29). Nun lehrt uns aber Thomas von Aquin, daß, „gleichwie nach Aristoteles das Anschauen mit dem Auge des Leibes die irdische Liebe weckt, ebenso durch das geistige Schauen der Schönheit oder Gutheit des Unsichtbaren sich die höhere Liebe erzeugt“ 101). Aus diesem Grunde, meinen wir, war es ganz natürlich, wenn der Erleuchtete der „Alles schaute was unsichtbar ist“, derjenigen sein Herz zuwendete, die „schöner als die Sonne“ so früh schon vor seiner Seele stand.

Sagt doch bereits ein altes Sprüchwort der Griechen, daß „die Schönheit Liebe erzeuge“ 102); wußte doch die Stoa schon, daß „die Schönheit ihrer Natur nach uns Genuß bringt, daß sie jederzeit durch ihren eigenen inneren Werth unsere Liebe in Anspruch nimmt, und man ihrer niemals satt wird“ 38); versichert uns doch auch der Verfasser der Schrift „Ueber die Namen Gottes“, daß „alle Wesen der Schönheit und Gutheit zustreben, alle davon angezogen werden, alle sie lieben. Und in

allen Wesen", setzt er, seinen Gedanken noch erweiternd, hinzu, „in allen Wesen liegt die treibende Kraft all ihres Wirkens und Strebens eben in dieser ihrer Richtung auf die Schönheit und Gutheit" 103). Darum will er auch die Wurzel des griechischen Namens der Schönheit, κάλλος, in καλέω finden, „weil dieselbe Alles zu sich hin rufe" 104), Alles anziehe *).

77. Den Werth dieser sprachwissenschaftlichen Conjectur können wir dahingestellt seyn lassen; es werden uns noch andere begegnen. Aber Beachtung verdient, daß der Areopagit die Wörter Schönheit und Gutheit schlechthin synonym gebraucht, und daß, wie in der vorher angeführten Stelle Thomas von Aquin „die Schönheit oder Gutheit", gerade so auch er als den Grund und Gegenstand der Liebe jene Eine Beschaffenheit betrachtet, welche ihm der Ausdruck „die Schönheit und Gutheit" bezeichnet. Es ist übrigens freilich bekannt genug, daß die zwei Wörter diese innige Bedeutungsverwandtschaft in der Sprache der Griechen zu allen Zeiten behaupteten.

Und wie das Gute, so war auch das Liebenswürdige mit dem Schönen der Sache nach und an sich Eines und dasselbe. In jenem der zwei Dialoge Plato's „Ueber die Liebe", welcher auch den Titel führt „Das Gastmahl", lesen wir, wie Socrates die Ansicht gehabt, Eros (Amor, der Gott der Liebe) sey überaus schön. Aber Diotima aus Mantinea lehrt ihn das Gegentheil: Eros sey keineswegs schön, wie die meisten Menschen glauben, sondern vielmehr rauh, unansehnlich, arm, ohne Schuhe, ohne Lagerstätte und Obdach. Zugleich erklärt ihm die weise Frau, wie sein Irrthum in einer Verwechselung seinen Grund habe, freilich in Verbindung mit einer Anschauung, die vollkommen der Wahrheit entspreche. „Du warst der Meinung," sagt Diotima, „Eros wäre das Wesen, welches geliebt wird, und nicht vielmehr dasjenige welches liebt; ich schließe das aus dem was du so eben gesagt hast. Das ist, glaube ich, der Grund, weßhalb du den Eros für unvergleichlich schön hieltest. Denn das ist freilich vollkommen wahr: das Liebenswürdige ist immer auch das wahrhaft Schöne, das Edle, das Vollendete und Vortreffliche; das Wesen welches liebt hingegen mußt du dir ganz anders denken, so nämlich, wie ich vorher gesagt habe" 105).

---

*) Daß Dionysius „Areopagita", der Verfasser der hier erwähnten Schrift „Ueber die Namen Gottes", sowie der anderen „Ueber die himmlische Hierarchie", „Ueber die kirchliche Hierarchie", „Ueber die mystische Theologie", nicht, wie man lange Zeit annahm, jener Dionysius Areopagita ist welcher in der Apostelgeschichte (17, 34) erwähnt wird, ist bekannt. Der tiefsinnige und heilige Schriftsteller um den es sich handelt, scheint Priester gewesen zu seyn, zu Alexandria gelehrt, und dort, während der Jahre 350—370, jene Werke verfaßt zu haben. (Nach Nirschl in „Hist.-pol. Blätter" Bd. 91 S. 257 ff.)

Dieser Anschauung entsprechend werden wir in mehreren der Zeugnisse, die wir in diesem wie in anderen Kapiteln dieses ersten Buches noch anzuführen haben, die Wörter καλόν und ἐράσμιον, *pulchrum* und *amabile*, wiederholt als gleichbedeutend gebraucht sehen. Sind nicht auch in unserer Sprache „schön" und „liebenswürdig" sehr nahe verwandt, so gut wie synonym? und pflegen wir, wenigstens wo von Personen die Rede ist, die Liebenswürdigkeit von der Schönheit wohl zu trennen? Es klingt sicher keinem Deutschen fremd, wenn Cicero schreibt, es sey „nichts einnehmender, nichts schöner, nichts liebenswürdiger als die Tugend" 106); wenn wir ihn deßhalb seinem Sohne Marcus versichern hören, „die Tugend würde, wenn sie dem Menschen in sichtbarer Gestalt erschiene, ihn unwiderstehlich hinreißen, sie zu lieben" 107); oder wenn Klopstock, im vierten Gesange des „Messias", den Nicodemus zu den Feinden des Erlösers sprechen läßt:

Ein Schauer vor Menschen, ein Grau'n vor denen die Gott schuf,
Ueberfällt mich, so oft ich es denke, wie wenig ihr dieses
Bei euch empfindet, wie niedrig ihr seyt, nur menschlich zu fühlen,
Wie ohnmächtig, zu sondern die Religion und die Mordsucht,
Und wie pöbelhaft klein, die lichten Strahlen der schönen
Und der liebenswürdigen Unschuld nur dunkel zu sehen!

78. Einen sehr klaren Beweis unseres Satzes bilden wieder die folgenden Worte Plotins. „Die Gefühle welche in unserer Seele schönen Dingen gegenüber naturgemäß entstehen, sind Bewunderung und süßes Staunen, Verlangen, Liebe, eine Freude die uns ganz einnimmt *). Solche Empfindungen erregen auch die übersinnlichen Dinge, man kann sagen in den Herzen Aller, aber vorzugsweise in jenen, in welchen die Liebe des Unsichtbaren lebendiger ist." „Was empfindest du," fährt er gleich darauf im folgenden Kapitel fort, „was fühlst du in deinem Innern gegen eine schöne That, gegen ein schönes Gemüth, einen edlen Character, überhaupt gegen die Tugend und ihre Aeußerungen, gegen die Schönheit der Seele? ... Und was ist der eigentliche Gegenstand dieser Gefühle? Nicht Gestalt ist's, nicht Farbe, nicht Ausdehnung, sondern die Seele, die da keine Farbe hat, in welcher, farblos auch sie, die Weisheit wohnt und die andern Tugenden mit ihrer Klarheit . . . Da schaust du Hochherzigkeit und gerechten Sinn, da die reine Enthaltsamkeit und den Muth mit seinen achtunggebietenden Zügen, da die Würde und die Züchtigkeit, wie sie in ruhig ernster Haltung heiteren Angesichtes einhergeht; und über sie alle siehst du ausgegossen das Licht des gottähnlichen Geistes. Diese Eigenschaften ziehen unsere Bewunderung auf sich und unsere Liebe, und

*) Cfr. Plat. Conviv. Steph. p. 206 d. Bip. 10. p. 238.

in dieser Rücksicht nennen wir sie schön; warum? Sie sind, und man erkennt sie; und jeder der sie betrachtet, wird sagen, daß sie das wahrhaft Seyende sind. Aber was sind sie, eben insofern sie wahres Seyn haben? Schön, antwortet man; aber unsere Vernunft möchte ihr eigentliches Wesen kennen; sie möchte den Grund wissen, warum sie die Seele liebenswürdig machen, und was das ist, das in jeder Tugend wie Licht so herrlich leuchtet" *).

Ganz von derselben Voraussetzung wie in diesen Sätzen Plotin, daß nämlich die Schönheit im eigentlichen Sinne und zunächst der Gegenstand der Liebe, daß „liebenswürdig" und „schön" dem Wesen nach dasselbe sind, geht offenbar der heilige Johannes Chrysostomus aus, wenn er am Schlusse einer Homilie die Frauen von Constantinopel also ermahnt. „Vielleicht hört ihr ungern was ich sage; vielleicht zürnt ihr mir, und saget, ‚er bringt die Männer auf gegen ihre Frauen'. Nicht um eure Männer gegen euch aufzubringen, rede ich also; sondern damit ihr aus eigenem Antriebe beobachtet was ich euch sage, und zwar um euer selbst willen, nicht eurer Männer wegen. Möchtest du gern schön seyn? Ich möchte es auch; aber ich wünsche mir jene Schönheit nach welcher Gott sich umsieht, die ‚der König liebt' (Ps. 44, 12). Von wem verlangst du geliebt zu werden, von Gott oder von Menschen? Ziert jene Schönheit dich, dann wird Gott deine Schönheit lieben; hast du nur diese, so wird er dich verabscheuen, und die dich lieben, werden lasterhafte Menschen seyn; denn in ein verheirathetes Weib verliebt sich kein rechtschaffener Mann. Und eben so wie mit der Schönheit, verhält es sich auch mit dem Schmuck des Leibes. Jener, der Schmuck der Seele, zieht das Herz Gottes an, der äußere dagegen nur lasterhafte Menschen. Seht ihr nun also, daß ich es gut mit euch meine, daß aufrichtige Sorge für euer eigenes Wohl mich treibt, und daß ich euch von Herzen wünsche daß ihr schön seyet, wahrhaft schön, wahrhaft liebenswürdig, damit statt lasterhafter Menschen der Herr der Welt, Gott selbst, euch liebe?" **)

---

*) Plotin. de pulchritud. c. 4. 5. ed. Basil. p. 53 D. E. F. 54. Creuzer 26. sqq. (Citirt 28.)

**) Chrys. in ep. ad Hebr. hom. 28. n. 7.

§. 2.

Von Alters her galten in der Wissenschaft Sätze wie diese: „Je höher die Schönheit, desto größer die Liebenswürdigkeit;“ „was nicht schön ist, das kann unmöglich Gegenstand der Liebe seyn;“ „Gott ist die höchste Schönheit, und darum der höchsten Liebe würdig.“

Proclus; Augustin; Plato. Die alte griechische Philosophie, nach Theognis; Plato; Maximus von Tyrus; Dionysius der Areopagit und Thomas von Aquin; Augustin. Plotin; Augustin; Basilius der Große; Clemens von Alexandria; Augustin; Gillebert; die heilige Schrift; Basilius.

79. Ist die Schönheit in der That Voraussetzung, Grund, Gegenstand der Liebe, dann muß eine Erscheinung als um so liebenswürdiger gelten, je höhere Schönheit sie besitzt; dann muß die Größe der Schönheit und der Grad der entsprechenden Liebe in geradem Verhältnisse stehen; dann muß das Schönste auch das Liebenswürdigste seyn. Ist die Wissenschaft mit diesem Grundsatz einverstanden?

„Das Gute in unserer Seele“, schreibt Proclus, neben Plotin der Hauptvertreter des Neuplatonismus, „erregt viel stärkere Liebe, als die sichtbaren schönen Dinge.“ Und der Grund davon ist ihm kein anderer, als der welchen wir eben bezeichnet haben: „Denn was gibt es Schöneres an uns als Tugend und Einsicht? und was ist häßlicher als das Gegentheil davon?“ 108)

Gerade so dachte St. Augustin. „Nehmen wir an,“ sagt er in einer Predigt, „du hast zwei Diener; der eine ist häßlich von Gestalt, der andere sehr schön: aber der häßliche ist treu, der schöne nicht. Sage mir, welcher von beiden dir lieber ist, und du beweisest, daß du das Unsichtbare liebst. Und wenn du nun den treuen Diener, ungeachtet seines häßlichen Aeußeren, mehr liebst als den schönen der untreu ist, hast du da etwa unvernünftig geurtheilt und Häßliches dem Schönen vorgezogen? Gewiß nicht, sondern umgekehrt, das Schönere dem Häßlichen. Du hast die Augen des Fleisches befragt, und was haben sie dir geantwortet? Dieser ist schön, jener ist häßlich. Aber du hast auf sie nicht gehört, du hast ihr Zeugniß verworfen, und dein inneres Auge auf die Treue des einen und die Untreue des andern gerichtet; jener erschien dir häßlich von Gestalt, dieser schön; aber du hast dein Urtheil gesprochen und gesagt: Was ist schöner als die Treue, was häßlicher als Untreue?“ 109)

Hören wir noch, wie Plato mit klaren Worten unseren Satz ausspricht.

Socrates. „Was meinst du, ein schönes Gemüth, und ein damit harmonirendes Aeußeres, das ganz das Gepräge der schönen Seele trüge,

müßte das nicht die schönste Erscheinung seyn für jeden der ein Auge dafür hätte?

Glauco. Ganz gewiß.

Socrates. Nun ist aber das Schönste immer auch das Liebenswürdigste.

Glauco. Wie könnt' es anders seyn?

Socrates. Solche Menschen also würde der Mann der sich dem Schönen geweiht hat, am meisten lieben" 110).

Das Princip das uns in diesen drei Stellen entgegentritt, steht in unlösbarem dialectischem Zusammenhange mit dem Satze, den wir in diesem Abschnitte zu beweisen unternommen haben. Enthält dieser unser Satz nicht volle Wahrheit, dann haben Proclus, Augustin und Plato nicht gewußt, was Liebe sey, und was der Liebe werth.

80. Doch es kann hier einer erklärenden Argumentation ja nicht bedürfen; um so weniger, als wir eben unseren Satz noch entschiedener und schärfer ausgesprochen finden. Allein die Schönheit, lehrt uns die ältere Weisheit der Griechen, lehrt uns nach ihr die socratische Wissenschaft, und in Uebereinstimmung mit dieser der Neuplatonismus und St. Augustin, allein und einzig die Schönheit ist Gegenstand der Liebe; lieben wir ein Ding, so ist das ein Beweis daß wir es schön finden: denn was nicht schön ist, das kann man nicht lieben*).

Der Lehre der älteren griechischen Philosophie gibt Theognis Ausdruck, der Dichter aus Megara (um 600 vor Chr.). Indem er nämlich im Beginne seines Gedichtes die Grazien und die Musen anruft, „die unsterblichen Töchter des Zeus", erinnert er dieselben, wie sie, bei der Hochzeit des Cadmus von Theben und der Harmonia erscheinend, „so schön" einst gesungen:

Liebenswürdig immer ist das Schöne,
Doch was nicht schön ist, kann niemand lieben 111).

Ganz das Nämliche lesen wir in Plato's Dialog „Das Gastmahl". „Alles was die Götter gewirkt," so belehrt dort Socrates den Agatho, „das haben sie gewirkt aus Liebe zu dem was schön ist; denn Häßliches ist nicht Gegenstand der Liebe. Und so ist jede Liebe, Liebe der Schönheit" 112). Schärfer noch als sein Meister, drückt den Gedanken der Neuplatoniker von Tyrus aus. „Richtet sich die Liebe wohl auf etwas Anderes, als auf die Schönheit? Nie und nimmer; denn das würde nicht mehr Liebe seyn, die einen anderen Gegenstand hätte als die Schönheit" 113). Bald darauf fährt Maximus also fort. „Wir haben

---

*) Insofern nämlich im Grunde einzig und allein die „eigentliche Liebe" wirkliche und wahre Liebe ist. Vgl. oben N. 53. S. 75 f.

gesehen, daß die Liebe immer Liebe der Schönheit ist, und daß, wer etwas Anderes liebt als die Schönheit, den Genuß liebt. Aendern wir nun auch den Namen, und nennen wir die Gesinnung des Letzteren nicht mehr Liebe im eigentlichen Sinne, sondern uneigentliche Liebe: damit wir uns nicht durch die Gleichheit des Namens verleiten lassen, auch die Begriffe selbst zu verwechseln. Unter Liebe also verstehen wir die Richtung des Strebens auf die Schönheit; die Richtung des Strebens auf den Genuß dagegen soll uneigentliche Liebe heißen" 114).

Wir haben wohl nicht nöthig, einer unrichtigen Auffassung dieser Aeußerungen vorzubeugen. Maximus und Plato beabsichtigen nicht etwa, in Abrede zu stellen, daß den Gegenstand der eigentlichen Liebe die innere Gutheit bilde; und eben so wenig wurde diese Wahrheit von der älteren griechischen Weisheit verkannt, deren Anschauung wir Theognis in seinen Versen Ausdruck geben hörten. Diese wie jene gehen lediglich von dem Satze aus, der uns auch bei Thomas von Aquin bereits früher begegnete, daß nämlich die innere Gutheit und die Schönheit, *objectiv und in ihrem concreten Seyn genommen*, von einander nicht verschieden sind. In Folge dieser Ueberzeugung sind ihnen, *der Liebe gegenüber*, die Namen „innere Gutheit" und „Schönheit" gleichbedeutend. Vollständiger, und dadurch jede Mißdeutung ausschließend, drückt sich in dieser Beziehung der eben noch genannte heilige Kirchenlehrer aus, wo er, in seiner Erklärung der Schrift „Ueber die Namen Gottes", mit dem Verfasser derselben die nämliche Lehre vorträgt, wie Theognis, Plato und Maximus. „Wie Gott selber schön ist und gut, so verleiht er auch den Wesen die er ins Daseyn ruft, das Vermögen zu lieben in Rücksicht auf die Schönheit und Gutheit, welche eben den *eigentlichen Gegenstand der Liebe bildet. Denn auf kein Ding richtet sich die Liebe anders, als insofern es schön und gut ist*" 115).

Nur unter Voraussetzung eben dieser Anschauungen haben die folgenden Worte des Kirchenlehrers von Hippo einen Sinn. „‚Heilig ist dein Tempel,' spricht der Prophet, ‚bewunderungswürdig in seiner Gerechtigkeit'. Das ist die Zier des Hauses Gottes. ‚Bewunderungswürdig', sagt er, ‚in seiner Gerechtigkeit'; nicht, bewunderungswürdig um seiner Säulen, um seines Marmors, um seiner vergoldeten Decken willen. Du hast ein äußeres Auge, mit welchem du den Marmor siehst und das Gold; drinnen ist ein anderes, das schaut die Schönheit der Gerechtigkeit. *Ist sie nicht schön, die Gerechtigkeit, wie lieben wir den Greis, der da gerecht ist?* Was hat er an seinem Leibe, das unseren Augen gefallen könnte? Seine Glieder sind krumm, die Stirn voll Runzeln, das Haar gebleicht, gebückt und mit großer Beschwerde geht er einher. Aber wenn er dein Auge nicht erfreut, vielleicht dein Ohr. Wo ist denn seine Stimme? einst vielleicht, in seiner Jugend,

sang er schön; mit den Jahren hat sich Alles verloren. Oder klingen etwa seine Worte angenehm, die der zahnlose Mund kaum mehr vollständig bilden kann? Und doch, wenn er gerecht ist, wenn ihn nicht gelüstet nach fremdem Gute, wenn er von dem Seinen den Armen mittheilt, wenn er Andere zum Guten anleitet, wenn er weise ist und ein Mann des Glaubens, und um der Wahrheit willen auch die gebrochenen Glieder noch zu opfern bereit, — waren ja auch viele Märtyrer Greise, — so lieben wir ihn. Warum? was sieht das Auge unseres Leibes an ihm der Liebe Werthes? Gar nichts. So hat denn also die Gerechtigkeit ihre Schönheit, die wir schauen mit dem Auge des Geistes, die wir lieben, die uns hinreißt. Diese Schönheit haben die Menschen innig geliebt in den Märtyrern, da ihre Glieder von den wilden Thieren zerfleischt wurden. Als sie da lagen, mit ihrem eigenen Blute befleckt, die Eingeweide von den Thieren herausgerissen und umhergestreut, zeigte sich da dem Auge etwas Anderes, als Abscheu Erregendes? Was war dort der Liebe Werthes, hätte nicht in jener abstoßenden Erscheinung zerfleischter Glieder die volle Schönheit der Gerechtigkeit geleuchtet? Seht, das sind die Schätze des Hauses Gottes; an diesen verlanget reich zu seyn. . . . ‚Heilig ist dein Tempel,‘ spricht er, ‚bewunderungswürdig in seiner Gerechtigkeit‘. Denket nicht, Brüder, er sey außer euch, dieser Tempel. Liebet die Gerechtigkeit, und ihr selber seyt Gottes Tempel“ 116).

Es war eine an das Volk gerichtete Predigt, in welcher St. Augustin diese Worte sprach*). Verstand man ihn, war seine Beweisführung einleuchtend und überzeugend, dann mußten seine Zuhörer von der Schönheit und von der Liebe keine anderen Ansichten haben als jene, die wir vorher von Theognis, Maximus, Plato und dem heiligen Thomas vernahmen, und die in nicht minder klaren Worten auch St. Augustin selbst in einem früheren Werke als gar keinem Zweifel unterworfen aufgestellt hatte. „Ist es denn möglich,“ lesen wir in seinem Dialog über die Musik, „ist es denn möglich, daß wir etwas lieben das nicht schön ist? Freilich gibt es Menschen, welche häßliche Dinge zu lieben scheinen, — die Griechen nennen sie σαπρόφιλοι —; aber in der That ist es nicht das Häßliche was sie lieben, sondern nur ein niederer Grad von Schönheit. Denn das ist offenbar, daß niemand Dinge liebt, deren Häßlichkeit Abscheu erregt“ 117).

81. Aus solchen Anschauungen mußte denn mit Nothwendigkeit für die Ethik jene Lehre hervorgehen, vermöge deren sie das für die Liebe geschaffene, den Gegenstand seiner Liebe rastlos suchende Herz nicht sowohl auf ein höchstes Gut, sondern vielmehr auf die höchste Schönheit, als

*) „Sermo ad plebem“ ist die Ueberschrift der Erklärung des Psalmes.

auf das der höchsten Liebe Würdige hinwies; vermöge deren sie den allein wahrhaft Schönen als den verkündigte, dessen Liebe allein die ganze Weite des Menschenherzens ausfülle, vor dessen Vollglanz alle andere Schönheit erbleiche, in dessen Anschauung und Genuß allein volle Seligkeit zu finden sey. Wir kämen an kein Ende, wollten wir hier alle die Stellen berücksichtigen, in welchen schon die heidnische Philosophie diese Lehre vorträgt. Fühlte doch auch sie es tief genug, daß „das Auge vom Sehen nicht satt wird, und das Ohr nicht voll von dem was es vernimmt“.

Plotin allein mag uns als Vertreter der platonischen Schulen genügen. „Wieder aufschwingen muß man sich“, spricht er, „zu jener Gutheit, der Alles zustrebt was Leben hat. . . . So einer diese schaut, welch' heftige Liebe muß den ergreifen, welch' heißer Drang mit ihr sich ganz zu vereinigen, welche überwältigende Freude! Denn wer sie noch nicht schaut, der strebt naturgemäß ihr zu, als der Gutheit; dem Schauenden dagegen ist sie die Schönheit, bei deren Anblick er sich von süßer Bewunderung, von Entzücken hingerissen fühlt, die er mit wahrer Liebe umfaßt, die ihn jeder anderen Liebe und der stärksten Begierde spotten, die ihn Alles verachten lehrt was er früher für schön hielt. Zeigt sich das nicht auch bei jenen welchen die Gestalt eines Gottes, oder eines himmlischen Geistes erschien, und die nun alle Leibesschönheit verachten? Was muß also geschehen, wenn jemand die Schönheit selbst schaut, wie sie ist in sich, nicht durch einen Leib, nicht durch den Stoff verunstaltet, nicht umgränzt von Erde oder Himmel, ganz rein wie sie ist? . . . Sie gibt allen Dingen ihre Zier, sie schenkt allen ohne aus sich herauszugehen, sie empfängt von keinem; darum, wer sie schaut, und ruht im Genusse ihrer Anschauung, also daß er ihr selbst ähnlich wird, was für Schönes kann der noch bedürfen? Denn weil sie die höchste, die Urschönheit selbst ist, darum macht sie alle die sie lieben, auch selber schön und liebenswürdig. So ist denn sie der Preis des Kampfes, des großen, des verhängnißvollen, den jedes Herz zu kämpfen hat; so muß denn darauf all' unsere Mühe zielen, daß wir nicht etwa dieser hehren Anschauung verlustig werden: denn wer zu ihr gelangt ist selig, unglücklich jeder der davon ausgeschlossen wird. Denn nicht, wer schöne Farben oder schöne Gestalten nicht sein nennt, nicht, wer keine Macht besitzt und keine Herrschaft und keine Krone, ist unglücklich: sondern der allein der diese Seligkeit verliert“ *). Konnte der Pantheist wohl große Hoffnung haben, diesem Unglück, in der That dem einzigen, zu entgehen?

Wir fühlen es, es ist der Schimmer der Wahrheit, der in den

---

*) Plotin. de pulchritud. c. 7. ed. Basil. p. 55 F. 56. Creuzer 46 sqq. (Cit. 28.)

Worten des Heiden leuchtet. Und doch, wie armselig und matt, wie so eiskalt ist dieser Schimmer, da er wie verloren in der Nacht des Irrthums, gelöst von der einzigen Quelle des wahren Lichtes, dem suchenden Auge begegnet! Wie bewegt es so ganz anders das Herz, wenn die gottliebende Seele des großen Büßers, von derselben Wahrheit, daß nur Einer der Liebe würdig, ergriffen, in die Klage ausbricht: „So spät erst hab' ich angefangen dich zu lieben, du ewige Schönheit, uralt, und dennoch immer neu! so spät erst hab' ich angefangen dich zu lieben! Du warst in meinem Herzen, und ich war außen, und außen sucht' ich dich; und auf das Schöne stürzt' ich mich, selbst häßlich, das ich um mich sah, von deiner Hand gemacht. Du warst bei mir, und ich war fern von dir. Jenes hielt mich, fern von dir, gefesselt, was gar nicht wäre, wär' es nicht in dir" 118).

82. Verlieren wir unsern Satz nicht aus den Augen, den wir zu beweisen haben: „die Schönheit galt der Wissenschaft von jeher als der Grund und Gegenstand eigentlicher Liebe". Ist Gott darum liebenswürdig, weil er schön ist, darum der allein Liebenswürdige, weil er der allein Schöne ist, dann muß jener Satz wahr seyn. Gerade das hörten wir nun aber von dem Neuplatoniker und von St. Augustin.

Und wie sie in Rücksicht auf Gott an sich, so sagen es uns Basilius und Clemens, und mit ihnen gleichfalls wieder der Kirchenlehrer von Hippo, nach dem Vorgange des heiligen Geistes in Rücksicht auf Den, in welchem sich die Schönheit, die Liebenswürdigkeit, die Herrlichkeit der unsichtbaren Gottheit uns offenbarte. Auch Jesus Christus ist über Alles liebenswürdig, weil er über Alles schön ist. „Herrlich in deiner Schönheit bist du," hatte zu ihm der Prophet gesprochen, „herrlich vor den Kindern der Menschen." Und der große Bischof von Cäsarea erklärt. „Herrlich in seiner Schönheit preist er den Erlöser, indem er das Auge auf seine Gottheit heftet; nicht Leibesschönheit ist's die er besingt. Denn ‚wir haben ihn ja gesehen, und er hatte nicht Wohlgestalt noch Schönheit, sein Aeußeres war ohne Vorzüge, war unscheinbar vor den Kindern der Menschen' *). Offenbar mußte es also die göttliche Liebe der unsichtbaren Herrlichkeit seyn, von welcher der Prophet sich hingerissen fühlte, da er ihre Klarheit schaute, da ihre Strahlen ihn trafen, und ihre Schönheit seine Seele entzückte. Und wo immer diese sich dem Menschenherzen offenbart, da findet es Alles häßlich und der Verachtung werth, was es früher liebte **). Oder achtete nicht auch der Apostel Alles für Koth um Christus zu besitzen, seitdem er ihn gesehen, der da ‚herrlich ist in seiner Schönheit'?" ***)

---

*) Is. 53, 2. 3. Vgl. oben N. 26. S. 43.

**) Vgl. S. 107, die Stelle aus Plotin.

***) Bas. in ps. 44. n. 4. Maur. p. 162 A.

„Unser Erlöser", fährt Clemens fort, „übertrifft alle menschliche Natur. Er ist so schön, daß er allein von uns geliebt zu werden verdient, die wir ja nicht anders können als die wahre Schönheit lieben. Er ist die wahre Schönheit: denn ‚er war das wahre Licht'" 119). „So laßt uns denn ihn lieben," setzt der heilige Augustin hinzu. „Seht, er kam zu uns, und fand viel an uns, das häßlich war, und liebte uns; laßt uns ihn wiederlieben: oder, so wir an ihm etwas Häßliches finden, laßt uns ihn nicht lieben . . . Aber er erscheint uns überall schön, denn wir glauben. Schön in seiner Gottheit, als das Wort das bei Gott war; schön im Schooße der Jungfrau, wo er die göttliche Natur nicht verlor und die menschliche annahm; schön im Himmel, schön auf der Erde; schön als Kind in der Krippe, schön auf den Armen seiner Mutter; schön in seinen Wundern, schön unter den Geißelhieben; schön da er uns zum Leben ruft, schön da er für uns den Tod nicht achtet; schön da er seine Seele hingibt, schön da er sie wieder nimmt; schön am Kreuze, schön im Grabe, schön in seiner Herrlichkeit" 120).

83. Wir haben es schon angedeutet, was den Vätern die Quelle solcher Gedanken war. Nicht aus socratischer Weisheit schöpften sie dieselben, sondern daher, woher nach Clemens von Alexandria auch eben diese, in der Mitte eines finstern Heidenthums allerdings bewunderungswürdige Lehre, selbst größtentheils stammte, aus der göttlichen Offenbarung. Denn in der That, und hiermit wollen wir die Reihe unserer Zeugen beschließen, in der That finden wir auch in der heiligen Schrift ausdrücklich gerade die Schönheit des Erlösers als synonym mit seiner Liebenswürdigkeit aufgefaßt, als das Mittel wodurch er sich die Herzen gewinnt, als eigentlichen Gegenstand und Grund unserer Liebe. Er selbst hatte es verheißen, wenn er erhöht seyn würde von der Erde Alles an sich zu ziehen*), doch wohl durch nichts Anderes als durch die Liebe**); darum flehte er zu seinem Vater am Abende vor seiner Erhöhung, daß er ihn nun endlich verklären möge vor den Menschen mit jener Herrlichkeit, das heißt mit jener Schönheit, welche vor dem Morgenstern im Schooße der Gottheit ihn umflossen***). Denn es ist vollkommen gegründet, wenn Klopstock, im vierten Gesange des „Messias", diesen Gedanken im Gebete des Erlösers so wiedergibt:

Die Stund' ist gekommen,
Deinen Eingebornen in seiner Schönheit zu zeigen;
Zeig' ihn nun, Vater, daß du durch ihn verherrlichet werdest.

*) Joh. 12, 32.

**) Noli cogitare te invitum trahi; trahitur animus et amore. Aug. in Io. tract. 26.

***) Joh. 17, 1. 5; vgl. 12, 23. 28.

Aber es sind noch klarere Ausdrücke, die wir im Sinne hatten. Schon ein Jahrtausend bevor er also betete, hatte der Seher im Geiste diese Herrlichkeit des Bräutigams geschaut, da er die Braut zu ihm sprechen ließ: „Siehe du bist schön, den ich liebe, und voll Anmuth" *); hatte er die Wirkung dieser Schönheit auf das Herz der Braut verstanden, da er sie darstellte wie sie vor Sehnsucht nach dem Abwesenden vergeht, und den Töchtern Jerusalems ihre Liebe kundgibt und das Maaß ihrer Liebe: „Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems, so ihr findet meinen Geliebten, da kündet es ihm, daß ich krank bin vor Liebe." Und die Töchter Jerusalems antworten ihr: „Was ist dein Geliebter vor Andern, o der Frauen schönste, daß du also uns beschworen?" **) „Die glühende Sehnsucht der Braut," bemerkt dazu ein Zeitgenosse und Geistesverwandter des heiligen Bernard ***), „ihr dringendes Bitten, hat in hohem Grade ihre Aufmerksamkeit gespannt und ihre Theilnahme erregt. Und wie sollten sie nicht mit Spannung forschen nach der Schönheit des Geliebten, da sie die Braut vor Liebe vergehen, vor Sehnsucht nach ihm fast sterben sehen? Der Grund einer so heißen Liebe, davon sind sie überzeugt, kann nur im Bräutigam liegen. Darum forschen sie voll Theilnahme nach seiner Schönheit: denn sie können nicht anders denken, — sie haben den Beweis dafür zugleich in der Schönheit der Braut, — als daß er wunderbar schön seyn müsse" 121).

Wohl war er wunderbar schön, der „sonnenreine Ausfluß der hohen Schönheit des Allerhöchsten, und seiner Gutheit Bild" 122): der, als „die Lilie des Thalgrundes" ****) und „die Blume aus der Wurzel Jesse" †) aufblühend vor dem Geiste der Propheten, „die Hoffnung der Völker" gewesen, und „das Verlangen der ewigen Hügel" ††); dessen Erscheinung, mit „dem Kleide gewaschen im Blute der Traube, mit den Augen, schöner als Wein, und den Zähnen, weißer als Milch" †††), in grauer Vorzeit schon, seine Seele entzückend, vor dem erleuchteten Auge des sterbenden Patriarchen gestanden; dem, vielleicht gleichzeitig mit dem Dichter des hohen Liedes, ein anderer Prophet gesungen:

Umgürte, Gewaltiger, die Hüfte mit dem Schwerte dir,
mit deiner Anmuth, deiner Schönheit!
Spanne den Bogen,
Ziehe siegend einher und herrsche ††††).

---

*) Hoh. L. 1, 15. **) Hoh. L. 5, 8. 9.

***) Gillebert, Abt eines Cistercienserklosters in England, † 1172.

****) Hoh. L. 2, 1. †) Js. 11, 1.

††) 1. Moys. 49, 10. 26.

†††) Lavabit in vino stolam suam, et in sanguine uvae pallium suum. Pulchriores sunt oculi eius vino, et dentes eius lacte candidiores. Gen. 49, 11. 12.

††††) Ps. 44, 4. 5. Vgl. die Anmerkungen, n. 123.

Und wie sein Bogen traf und wie sein Pfeil verwundete, das lehrte uns, neben Andern ohne Zahl, das durchbohrte Herz und die verzehrende Liebesglut der seraphischen Jungfrau von Avila*); und wie er siegreich war durch seine Schönheit und wie er herrschte, das hatten viel früher schon die begeisterten Worte jenes unvergleichlichen Kindes bewiesen, das, kaum dreizehnjährig, die graue Weisheit des höchsten Alters in seinem engelreinen Herzen trug**): „Ihn allein will ich lieben, ihm bleibe ich treu, dem Gottes Engel dienen, der eine Jungfrau seine Mutter nennt, dessen Schönheit der Mond und die Sonne bewundern" ***). Fürwahr, „sie sind scharf, seine Pfeile," schließt Basilius der Große. „Sie sind es, welche die gläubigen Herzen durchbohren, also, daß sie in glühender Liebe ihres Gottes entbrennen, und sprechen mit der Braut, ‚ich bin verwundet durch die Liebe'. Denn unaussprechlich, über allen Ausdruck herrlich, ist die Schönheit des Wortes, die Liebenswürdigkeit der Weisheit, der Glanz der Gottheit in ihrem wesensgleichen Bilde. Selig darum, die ihre Wonne finden im Schauen der wahren Schönheit! Denn wie an sie gefesselt durch die Liebe, in Liebe den umfassend der die Wonne des Himmels ist, vergessen sie Verwandte und Freunde, vergessen Haus und Besitz, vergessen selbst auf die leiblichen Bedürfnisse von Speise und Trank, ganz Eins geworden, und wie verschmolzen, mit der göttlichen, mit der reinen Liebe" †).

§. 3.

Es ist die eigentliche Liebe, und nicht die uneigentliche, um die es sich in den angeführten Zeugnissen handelt.

84. Wer zu urtheilen versteht, dem dürfte dieser dritte Paragraph überflüssig erscheinen. In der That sind die Zeugnisse welche wir bisher angeführt haben, insgesammt von der Art, daß von einem Jeden, welcher das darin von der Liebe Gesagte auf die uneigentliche Liebe beziehen

---

*) Sed te manet suavior
Mors, poena poscit dulcior:
Divini amoris cuspide
In vulnus icta concides.
Aus dem Officium der heiligen Theresia.

**) Infantia quidem computabatur in annis, sed erat senectus mentis immensa. Aus dem Officium der heiligen Agnes.

***) Ipsi sum desponsata, ipsi soli servo fidem, cui angeli serviunt, cuius mater virgo est, cuius pulchritudinem sol et luna mirantur.
Aus dem Officium der heiligen Agnes.

†) Bas. in ps. 44. n. 6. Maur. p. 164.

wollte, vielmehr unserseits wir zunächst den Beweis und die Rechtfertigung einer solchen Auslegung zu erwarten haben sollten.

„Tugend und Weisheit", hörten wir von Cicero, Plotin, St. Augustin, Plato, „ein schönes Gemüth, ein edler Character, zieht unsere Bewunderung auf sich und unsere Liebe, und unter dieser Rücksicht nennen wir sie schön" (77. 78. 79). „Das Liebenswürdige", lasen wir bei Plato, „ist immer auch das wahrhaft Schöne, das Edle, das Vortreffliche"; „je höher die Schönheit, desto größer die Liebenswürdigkeit, desto inniger die Liebe: und was das Schönste ist, das ist immer auch das der Liebe Würdigste": so lehrten uns Proclus, Augustin, und abermals Plato (77. 79). „Nur die Schönheit ist liebenswürdig, und was nicht schön ist, das kann niemand lieben", erklärten noch entschiedener, mit Theognis und Plato, Maximus von Tyrus und St. Augustin, und mit ihnen stimmte der Areopagit und sein Ausleger, der heilige Thomas, überein (80). Sollten wir denn nach alle diesem noch argumentiren müssen? „Schönheit" und „Liebenswürdigkeit" sind wie synonym (77): wo hat denn jemals das „liebenswürdig" geheißen was die Selbstsucht reizt? Gerechtigkeit, Züchtigkeit, hochherziger Sinn, jene innere Schönheit „welche das Herz Gottes einnimmt", „die der König liebt" (78), „das Gute in unserer Seele", Tugend und Einsicht, die Treue, „eine schöne Seele" in einem damit harmonirenden Leibe (79), jener Adel des Geistes welcher den zahnlosen Greis ehrwürdig macht und der Liebe werth, der Heldenmuth der Märtyrer endlich und ihre Hingebung (80), ist das Alles der Gegenstand uneigentlicher Liebe, oder nimmt es die „wahre", die eigentliche Liebe in Anspruch?

Nach Thomas von Aquin „bildet die Schönheit und Gutheit den eigentlichen Gegenstand der Liebe", und „erzeugt sich durch das geistige Schauen der Schönheit oder Gutheit des Unsichtbaren die höhere Liebe" (80. 76); kann das von der uneigentlichen Liebe gesagt seyn? Nach Maximus von Tyrus unterscheidet sich eben darin von der uneigentlichen Liebe die eigentliche, daß „diese sich auf die Schönheit richtet, jene dagegen die eigene Befriedigung sucht": und „deßhalb", schloß mit dem Neuplatoniker der heilige Augustin, „verdient den Namen ‚Liebe' allein die Liebe zu dem was schön ist" (80); läßt sich die Sache noch klarer ausdrücken? Und von was für einer Liebe redet das Buch der Weisheit, da es uns von der „ersten Liebe" des Königs Salomon berichtet (76)? von was für einer St. Augustin, wenn es ihn schmerzt, „die uralte und dennoch immer neue Schönheit" so spät erst geliebt zu haben (82)? von was für einer Basilius und Clemens und abermals Augustin, da sie uns auf die Schönheit des Sohnes Gottes hinweisen, die überschwengliche, die allen Begriff übersteigende, auf daß wir, hingerissen von ihrem Glanze, alles Andere verachten, vergessen lernen?

Liebe dieser Schönheit war es, welche die Seele der Braut im hohen Liede verwundet hatte; Liebe dieser Schönheit durchglühte das Herz der römischen Jungfrau, der dreizehnjährigen Märtyrin, als sie, wie Ambrosius sagt, in hoher Freude dem Richtplatze zueilte, viel seliger als die Braut die zum Altare tritt*). War es uneigentliche Liebe, was sie begeisterte? Wer das zu glauben versucht ist, dem fehlt für die Liebe das Verständniß sowohl als das Herz, der begreift nur Egoismus.

Zweites Kapitel.

Daß die Schönheit der Gegenstand und Grund eigentlicher Liebe ist, das ergibt sich aus der Beziehung, in welcher die Dinge, eben insofern sie schön sind, dem vernünftigen Geiste gegenüber stehen.

Ein zweifaches Versehen in den Untersuchungen der neueren Wissenschaft über das Wesen der Schönheit. Grundlage für den in diesem Kapitel zu führenden Beweis.

85. Die in dem vorhergehenden Kapitel angeführten Aeußerungen der vorzüglichsten Träger der Wissenschaft dürften mehr als genügend seyn, einen Jeden zu überzeugen, daß dieselben in der That von jeher die Schönheit als den Grund und Gegenstand eigentlicher Liebe betrachteten; daß sie die nächste, die natürliche und unmittelbare Wirkung der Schönheit auf den vernünftigen Geist darin sahen, daß sie denselben einnehme, und sich sein Herz gewinne. Könnte man den Auctoritäten die wir gehört haben, eine entsprechende Zahl nicht minder gewichtiger Stimmen entgegenstellen, dann möchte die Kraft unserer Beweisführung allerdings gebrochen scheinen; aber wo sind sie denn, die Meister auf dem Gebiete des Geistes, welche mit gleicher Einstimmigkeit sich für eine andere Auffassung ausgesprochen haben? Und wenn man vergebens nach ihnen fragt, woher kömmt es, daß man der Ansicht über das Wesen der Schönheit, welche sich aus der Auffassung der älteren Wissenschaft nothwendig ergeben muß, wie wir sie oben (75) angedeutet haben und im nächsten Abschnitte vollständiger entwickeln werden, daß man, sagen wir, dieser Anschauung in den wissenschaftlichen Leistungen der neueren Zeit nie mehr begegnet? Seit mehr als hundert Jahren haben wir uns darin gefallen, die Errungenschaften der Vorzeit auf dem Gebiete der Wissenschaft vornehm zu ignoriren; wir haben geglaubt, überall von vorn anfangen, und jedes

*) Non sic ad thalamum nupta properaret, ut ad supplicii locum, laeta successu, gradu festina virgo processit. Ambr. de virg. l. 1.
Aus dem Officium der heiligen Agnes.

Resultat unserer eigenen „Forschung" verdanken zu müssen. Dieser unserer Bescheidenheit dürfen wir es zuschreiben, daß wir in manchen Fragen der Speculation weit hinter den Standpunkt unserer Vorfahren zurückgerathen sind; und sie hat an der Unklarheit und vielfach an der vollkommenen Unhaltbarkeit unserer Begriffe über die Schönheit sicher ihren Antheil.

Es läßt sich indeß noch ein mehr specieller Grund hierfür angeben. Bei der Lesung des letzten Kapitels mag sich Manchem schon der Gedanke nahegelegt haben, daß in den Sätzen der alten Meister die wir angeführt, verhältnißmäßig weniger von den körperlichen schönen Dingen die Rede ist, es sich vielmehr vorwiegend um jene Erscheinungen handelt, welche der Ordnung der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, oder auch der rein geistigen Sphäre angehören. Und vielleicht halten Einzelne gegen uns auch schon die Einwendung bereit, in Rücksicht auf die Letzteren möge die Anschauungsweise der älteren Wissenschaft immerhin ihre Berechtigung haben: auf das Schöne der sichtbaren Welt hingegen lasse sich dieselbe nicht anwenden, und darum in der Wissenschaft der schönen Künste sich auch nicht verwerthen. Was diese Schwierigkeit betrifft, so haben wir durch die Unterscheidung zwischen „absoluter" und „relativer" Liebe (55. 56. S. 77 ff.) den Schlüssel zu ihrer Lösung bereits gegeben, und hoffen sie in dem bald Folgenden ganz zu beseitigen. *Gerade das ist der Vorzug der älteren Wissenschaft, daß sie in der Untersuchung über das Wesen der Schönheit den rechten Standpunkt einnahm: gerade das ist das Versehen der Neuzeit, daß sie diesen verlassen hat.* Wir haben im ersten Abschnitte (Kap. 2) nachgewiesen, daß die Schönheit nur in der Ordnung der mit Vernunft und Freiheit begabten Wesen in ihrer ganzen Vollendung erscheint, daß ihre eigentliche Sphäre die geistige Welt ist, und in dieser namentlich das ethische Gebiet. Nun ist es aber doch ein unbestrittener Grundsatz, daß wir einen Gegenstand *in seiner Vollendung* ins Auge fassen müssen, in jenem Zustande, wo alle seine Eigenthümlichkeiten vollkommen ausgebildet erscheinen, wenn wir uns über denselben richtige Urtheile bilden, wenn wir sein Wesen ganz verstehen wollen 124). Betrachten wir nur einen kleinen Theil davon, oder nur seinen Schattenriß, nur sein Bild, vielleicht gerade seine unvollkommenste Erscheinung, so sind wir jedenfalls der augenscheinlichsten Gefahr des Irrthums ausgesetzt. Auf dem Gesichte des Menschen prägt sich immerhin sein Inneres aus: aber sind wir darum wohl in jedem Falle berechtigt, den Character eines Mannes nach seinem Portrait mit Entschiedenheit zu bestimmen? müssen wir ihn nicht, um sicher zu urtheilen, in seinem Reden und Thun, in seinem wirklichen Leben, durch längere Zeit beobachten? Und wenn sich an der Siegellackstange oder an der einfachen Glasscheibe allerdings gewisse Anfänge electrischer Erscheinungen hervor-

rufen lassen, kann man darum, ohne andere Instrumente als diese, schon alle Beobachtungen anstellen, die erforderlich sind um eine Theorie der Electricität zu geben? läßt sich aus jedem aufgefundenen Knochenstück eines antediluvianischen Thieres schon die ganze Naturgeschichte desselben schreiben? Hat aber die erwähnte Regel auf diesen Gebieten ihre anerkannte Geltung, begnügt man sich weislich mit Vermuthungen und bescheidenen Hypothesen, solange man vollkommnerer Mittel entbehren muß: was berechtiget denn dieselbe zu ignoriren, wo es sich um einen Gegenstand handelt, der, wie die Schönheit, in seiner Vollendung einem ganz anderen Gebiete angehört als demjenigen, auf welchem man seine Beobachtungen und Voraussetzungen gesammelt hat?

Mit Einem Worte, wollen wir über das Wesen der Schönheit urtheilen, dann müssen wir sie zunächst und namentlich in der geistigen Ordnung ins Auge fassen. Das thut unsere Zeit nicht. Materiell wie sie ist, stellt sie nur über schöne Dinge der materiellen Welt ihre Beobachtungen an, und verkündigt das Resultat das sie aus diesen gewonnen zu haben glaubt, als die untrügliche Grundlage eines Systems der Aesthetik. Da ist es denn freilich nicht mehr möglich, daß man mit den Anschauungen der Vorzeit, die eben auf richtigen Voraussetzungen ruhten, noch übereinstimme, oder dieselben auch nur begreife; da hat man aber auch keinen Grund sich zu wundern, wenn die neuen Theorien fast insgesammt im Dienste des Sensualismus stehen, wenn sie selbst, mehr oder weniger, die unreine Farbe des Materialismus an sich tragen, und es auch bei dem besten Willen auf die Dauer schwer wird, gewisse theologisch und philosophisch offenbar falsche, aber logisch nothwendige, Consequenzen solcher Prämissen zurückzuweisen.

Das ist freilich vollkommen wahr: ist die Schönheit eine gemeinsame Beschaffenheit körperlicher und geistiger Dinge, dann müssen die Erklärungen und die Sätze, welche uns dienen sollen ihr Wesen zu bestimmen, ihre Eigenthümlichkeiten zu characterisiren, nicht minder in Rücksicht auf die sichtbare Welt der körperlichen Dinge als auf die geistige ihre Anwendung finden. Jene Richtungen der neueren Zeit welche wir eben bezeichneten, entsprechen keineswegs dieser Forderung; sie wissen allein von einer Schönheit sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände, und es ist logische Nothwendigkeit, wenn sie den Satz, wonach die Schönheit auch ein Attribut Gottes ist, als sonderbar und widersinnig verwerfen. Daß dagegen unsere Auffassung an diesem Fehler der Einseitigkeit nicht leide; daß unsere Bestimmungen in beiden Sphären, in der sichtbaren wie in der unsichtbaren, ihre volle Anwendung finden: das hoffen wir jetzt und im folgenden Abschnitte überzeugend darzuthun, zunächst, indem wir den in der Ueberschrift ausgesprochenen Satz beweisen.

86. Das Letztere aber thuen wir eben so vollständig als einfach

dadurch, daß wir diesen anderen Satz begründen: Jede schöne Erscheinung steht, eben insofern sie schön ist, dem vernünftigen Geiste gegenüber in dem Verhältnisse thatsächlicher Uebereinstimmung mit ihm.

Wie man sich erinnern wird, haben wir nämlich früher gesehen, daß alle Dinge welche dem vernünftigen Geiste gegenüber in der Beziehung thatsächlicher Uebereinstimmung stehen, eben dadurch für ihn naturgemäß der Gegenstand der Liebe sind*). Und wer etwa wieder zweifeln möchte, ob die Liebe von welcher in diesem Satze die Rede ist, auch wirklich die „eigentliche" Liebe sey, der vernehme, zu den früher gegebenen, hier noch den folgenden Beweis des heiligen Thomas. Zeigt sich an zwei Dingen thatsächlich dieselbe Eigenthümlichkeit, z. B. die weiße Farbe, so besteht unter ihnen thatsächliche Uebereinstimmung. Durch diese sind beide, in Rücksicht auf die Eigenthümlichkeit die sie gemein haben, gewissermaßen Eines: wie z. B. zwei Menschen in Rücksicht auf die beiden gemeinsame menschliche Natur, oder zwei Jünglinge in Rücksicht auf die Jugend. „Diese Art der Uebereinstimmung aber erzeugt naturgemäß eigentliche Liebe: denn eben insofern jeder dem anderen als Eines mit ihm selbst erscheint, muß er ihm das wünschen was ihm gut ist, wie er es sich selber wünscht" 125). Und „von je größerer Bedeutung die Rücksicht ist unter welcher beide Eines sind, desto intensiver ist die Liebe" 126).

Beweisen wir mithin den eben angegebenen Satz, dann steht es unwidersprechlich fest, und zwar a priori, daß die Schönheit in der That Grund und Gegenstand eigentlicher Liebe ist. Um mit Klarheit vorzugehen, fassen wir die schönen Erscheinungen nach den drei Ordnungen, denen sie angehören können, getrennt ins Auge: nämlich die geistigen Wesen, die körperlichen Dinge, und die Einheit der geistigen und körperlichen Substanz in dem Menschen.

§. 1.

Die geistigen Wesen stehen, eben insofern sie schön sind, dem vernünftigen Geiste gegenüber in dem Verhältnisse thatsächlicher Uebereinstimmung mit ihm.

87. Worin die Schönheit eines geistigen Wesens bestehe, das kann uns nach dem Früheren nicht mehr verborgen seyn**). „Die Schönheit der Seele", haben wir mit Cicero, Ambrosius, Augustin, in Uebereinstimmung mit der gesammten älteren Wissenschaft, gesagt, „die Schönheit

*) Oben, N. 36. S. 57 ff. Vgl. N. 52. S. 73.

**) Man vergleiche namentlich N. 20—28 (S. 34 ff.) und das erste Kapitel dieses Abschnittes (S. 99 ff.).

der Seele ist aufrichtige Tugend und Weisheit, Erkenntniß der Wahrheit ihre Zier." Oder wenn wir noch eine neue Stimme vernehmen wollen: „Die Schönheit der Seele ist überaus groß," mahnt der ernste Origenes: „und wenn darum ein Mensch sich auch nicht der schlimmsten Sünden schuldig gemacht hat, schon kleinere genügen, sie zu verunstalten. Man erwäge nur, was für Vorzüge Gott der Seele verliehen hat: die ihr eigene Erfindungsgabe, das Vermögen, zu ordnen, die Gedanken in sprachliche Formen zu gießen, sie im Gedächtnisse festzuhalten, sie vorzutragen; man gedenke der verschiedenen Thätigkeiten der Vernunft, wie sie Begriffe und Urtheile bildet, und das Wahre vom Falschen scheidet; man berücksichtige, was für Gefühle die Seele erzeugt, wie sie dieselben im Dienste des Geistes verwerthet, wohin ihr Streben gerichtet ist, welche Erkenntniß Gottes sie besitzt und was für Gesinnungen ihm gegenüber sie zu hegen vermag. Diese Vorzüge sind es, welche ihr hohe Schönheit verleihen" 127).

Sind nun aber alle diese Vorzüge, die ethischen wie die intellectualen, etwas Anderes, als die Verwirklichung, die concrete Erscheinung der in jedem vernünftigen Geiste liegenden ewigen Normen der intellectualen Thätigkeit und des ethischen Handelns? etwas Anderes, als der lebendige Ausdruck jener Gesetze in denen eben ihrem Wesen nach seine Vernünftigkeit besteht (41. S. 63 ff.)? Ist Tugend und Weisheit etwas Anderes als die Frucht jenes Samens, den nach Hieronymus und Origenes und Thomas von Aquin die Hand des Schöpfers im tiefsten Grunde jedes Menschenherzens ausgestreut? sind die Thätigkeiten der Vernunft, ist die Erkenntniß der Wahrheit, im Besitz der Wissenschaft und der Kunst, etwas Anderes als das hellere Leuchten des Glanzes, der vom Angesichte Gottes ausgehend jeden vernünftigen Geist verklärt? Jedermann weiß und jedermann fühlt, daß die Tugend, daß jede ethisch gute Handlung, vernünftig und vernunftgemäß, daß Laster und Sünde vernunftwidrig, unvernünftig sind. Somit besteht also die vollste Uebereinstimmung zwischen der Schönheit der geistigen Wesen und der wesentlichen Beschaffenheit des vernünftigen Geistes, der sie zum Gegenstande seiner Betrachtung hat: und es war tief begründet, wenn die Alten lehrten, „schön sey das, was mit der hohen Würde des Menschen übereinstimme, und mit jenen Vorzügen seiner Natur, durch welche er sich von den übrigen Sinnenwesen unterscheide" *).

---

*) Cic. de off. 1. c. 27. n. 96. (Oben, N. 24. S. 39.)

§. 2.

Die körperlichen Dinge stehen, eben insofern sie schön sind, dem vernünftigen Geiste gegenüber in dem Verhältnisse thatsächlicher Uebereinstimmung mit ihm.

Gedanken aus der socratischen Philosophie: Plotin; Hierocles; Plutarch. Gang des zu gebenden Beweises.

88. Im zweiten Kapitel seiner wiederholt erwähnten Abhandlung sucht Plotin das Wesen der Schönheit körperlicher Dinge zu bestimmen, und characterisirt zu diesem Ende zunächst den Eindruck, welchen die Wahrnehmung derselben auf uns zu machen pflegt. „Die Schönheit körperlicher Gegenstände fällt uns beim ersten Blick auf; unsere Seele, so wie sie dieselbe wahrnimmt, empfindet Freude, sie umfängt sie wie etwas das man wiedererkennt, sie wird gewissermaßen Eins mit ihr. Begegnet ihr dagegen etwas Häßliches, so fährt sie zurück, verläugnet es, will es nicht anerkennen, weil sie damit nicht harmonirt, weil es ihr ein Fremdes ist*). Wir erklären dies also. Die Seele ist unter allen Wesen das vollkommenste. Nimmt sie nun etwas wahr das ihr verwandt ist, oder auch nur eine Spur solcher Verwandtschaft trägt, dann fühlt sie Freude und süße Bewunderung; denn sie bezieht das was sie sieht, auf sich, sie gedenkt ihrer selbst und ihrer Vorzüge“ 128).

Der weiteren Erklärung, welche Plotin für diese ganz richtig characterisirten psychischen Vorgänge gibt, liegt die platonische Lehre von den Ideen und der Präexistenz der Seelen zu Grunde; darum übergehen wir sie, und führen statt dessen noch eine andere Stelle an, wo Plotin in Rücksicht auf die Farbe (das Licht) und das Feuer die Analogie oder die Uebereinstimmung von der wir reden nachweist. „Die Schönheit der Farbe ist ihrer Natur nach einfach; sie hat ihren Grund darin, daß das Dunkle des Stoffes überwunden wird durch die Gegenwart des Lichtes, welches gewissermaßen unkörperlich, wie geistig, ideal ist. Aus demselben Grunde ist auch das Feuer vor allen anderen körperlichen Dingen schön, weil es den übrigen Elementen gegenüber gleichsam die Bedeutung der formgebenden Idee hat 129). Es strebt aufwärts, es ist unter allen Körpern der feinste, und steht so der unkörperlichen Natur

---

*) Ganz ähnlich spricht Basilius von Cäsarea: „Welchem Menschen, der Augen hat, kann die Schönheit der sichtbaren Dinge entgehen? Es ist wie eine unwiderstehliche, natürliche Kraft, mit welcher die Symmetrie der Theile, verbunden mit entsprechender Färbung, uns anzieht, während umgekehrt der Anblick häßlicher Dinge abstoßend wirkt.“ Comment. in Is. Proph. c. 5. n. 173. Maur. p. 505.

am nächsten. Es hat allein die Eigenschaft, keinen anderen Körper in sich aufzunehmen, während es selbst von allen aufgenommen wird: denn es erwärmt dieselben, aber es nimmt selbst keine Kälte an. Die Farbe erscheint zuerst an ihm, von ihm empfangen sie die übrigen. Es leuchtet und es glänzt, als ob es etwas Intelligibles (eine Idee) wäre" *).

In ähnlicher Weise sahen die Alten auch in dem Golde ein Bild der menschlichen Seele und ihrer ethischen Vollkommenheit, ihrer Schönheit. „Das Gold", schreibt der Neuplatoniker Hierocles, „ist etwas ganz Ungemischtes, nicht versetzt mit Erde, wie die anderen Körper. Indem man nun in dem erdigen Stoff das Bild der bösen Materie findet, legt man mit Recht dem Heiligen, dem Lauteren, dem von allem Bösen reinen Gemüthe, den Namen des goldenen bei" **). Mehrere andere Stellen, die wir hier nicht anführen wollen, gibt Creuzer in der eben erwähnten Erklärung des Plotin: sie beweisen sämmtlich, daß die Alten das Gold als eine durchaus gediegene, von allen fremdartigen Stoffen freie Substanz betrachteten, und daß es ihnen aus diesem Grunde die menschliche Seele versinnbildete, die von Natur reine, lautere, „durchaus gute" 130). Wenn es nun zugleich bekannt genug ist, wie den Alten die Schönheit nicht minder als die objective Gutheit vorzugsweise ein Attribut des Goldes war ***), dürfte es dann wohl als ein unbegründeter Schluß erscheinen, wenn wir mit Rücksicht auf die vorher angeführten Aeußerungen Plotins dafür halten, daß ihnen eben jene Uebereinstimmung, jene Analogie des Goldes mit den Vorzügen der vernünftigen Seele, als ein Grund seiner Schönheit galt?

Diese Gedanken aus der socratischen Philosophie mögen zunächst als Beleg dienen, daß wir doch nicht gerade eine ganz neue, durch keine Wissenschaft gestützte Ansicht aufstellen, wenn wir sagen, zwischen dem vernünftigen Geiste und den schönen Dingen der Körperwelt bestehe, eben insofern dieselben schön sind, das Verhältniß der Aehnlichkeit, der thatsächlichen Uebereinstimmung. „Wir sind von Natur vernünftig und der Kunst geneigt," schreibt Plutarch: „darum erscheint uns Alles worin uns die Gesetze der Vernunft und die Wirkungen der Kunst entgegentreten, als ob es zu uns gehörte" 131).

89. In Uebereinstimmung mit unserer Seele, und überhaupt mit dem vernünftigen Geiste, stehen alle Dinge, in welchen die wesentlichen

*) Plotin. de pulchrit. c. 3. Basil. p. 52 F. Creuzer 20. (Cit. 28.)

**) Hierocl. in aurea Pythagorae carmina, ed Londin. p. 7. (Creuzer p. 270.)

***) (Aureus) „translate ponitur pro eximie pulchro," sagt Forcellini (Lexic. tot. Latinit. v. Aureus), und führt zum Beweis mehrere Stellen an; andere s. bei Creuzer, a. a. O. S. 271. 272.

Normen des natürlichen Seyns ausgeprägt und verwirklicht erscheinen: also insbesondere diejenigen, in denen wir Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie, Harmonie, Vollständigkeit, Einheit in der Vielheit verschiedenartiger Theile, und ähnliche Eigenschaften dieser Art wahrnehmen. Der Natur des vernünftigen Geistes analog, und darum gleichfalls mit ihm übereinstimmend, sind ferner solche Dinge, in denen sich Leben, oder das Wirken einer lebendigen Kraft kundgibt, oder die sich durch Festigkeit und Dauerhaftigkeit, oder durch Licht und Klarheit auszeichnen. Diese Gedanken stehen durch früher Gesagtes bereits fest*). Gerade diese Vorzüge bilden nun aber die Elemente und den Grund der Schönheit, wie sie in körperlichen Dingen unser Wohlgefallen in Anspruch nimmt. Wenn wir das nachweisen, dann ist damit für den Satz um den es sich in diesem Paragraphen handelt, der Beweis geliefert.

Es lassen sich mehrere Rücksichten unterscheiden, unter denen körperliche Dinge schön sind, oder mehrere Eigenschaften der Körper, in welchen deren Schönheit gleichsam ihren Sitz hat. Wir wollen nach einander die folgenden ins Auge fassen:

die Gestalt und die innere Einrichtung,
die Masse oder den Stoff,
die Bewegung,
die Farben und die Töne.

I.

Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit der Gestalt und der inneren Einrichtung körperlicher Dinge. Die Vorzüge auf welche sich dieselbe gründet, sind Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit, Festigkeit, Vollendung, Bewegung, Freiheit, Leben. Die „Schönheitslinie" Hogarths.

90. Was zuerst die Gestalt der sichtbaren Dinge betrifft, so erscheint bei dieser, wie Hugo Blair bemerkt, als ein Element ihrer Schönheit zunächst die Regelmäßigkeit. Die Gestalt einer Fläche ist regelmäßig, wenn sowohl die Länge der sie umgränzenden Linien, als die Neigung derselben gegen einander, sich als durch ein Gesetz bestimmt uns darstellt; die Gestalt eines Körpers, wenn in dem Verhältnisse seiner Theile zu einander, sowohl was ihre Größe als was ihre Lage angeht, gleicherweise uns ein Gesetz entgegentritt. Gesetze dieser Art sind offenbar nichts Anderes, als der Ausdruck von Gedanken des vernünftigen Geistes, darum Spuren seiner Thätigkeit und seines Wirkens; wo statt eines Gesetzes dieser Art die Gedankenlosigkeit oder der Zufall eine Gestalt bestimmt hat, da ist sie nur mehr das Werk jener primären Gesetze,

*) Vgl. oben N. 43. S. 67.

welche in dem leblosen Stoffe walten. Unter der angegebenen Rücksicht, der Regelmäßigkeit wegen, gefällt uns z. B. ein gleichseitiges Dreieck, ein Quadrat, ein regelmäßiges Sechs- oder Achteck, ein Kreis.

Eben die Regelmäßigkeit einer Gestalt läßt uns aber weiter in derselben die Eigenschaft der Angemessenheit für einen bestimmten Zweck, oder der Zweckmäßigkeit finden. Denn wo der vernünftige Geist nach bestimmten Gesetzen thätig ist, da hat er immer auch ein Ziel im Auge das er erreichen will, da wird er von einer Absicht geleitet. Bei Gestaltungen dagegen denen alle Regelmäßigkeit abgeht, können wir nicht annehmen, daß sie für irgend einen Zweck geeignet seyen. Zimmern, Thüren und Fenstern gibt man immer eine regelmäßige Gestalt, deren Grundlage der Würfel und das rechtwinklige Parallelogramm bildet, und deren Theile nach bestimmten Verhältnissen abgemessen werden: und sie gefallen uns in dieser Gestalt; aus dem guten Grunde, weil sie zu bestimmten Zwecken des täglichen Lebens dienen sollen, und weil sie für diese Zwecke durch die bezeichnete Gestalt am meisten geeignet sind*). Eine dreieckige Thür wird sicher niemand schön finden: warum nicht? weil sie unzweckmäßig, mithin unvernünftig wäre.

Zu den angegebenen Eigenschaften kömmt, als weiteres Element der Schönheit namentlich bei stereometrischen oder Gestalten von Körpern, noch die Festigkeit. „Erhöhen wir das Quadrat zum Körper, so entsteht der Würfel: er liegt oder steht, hält und trägt, auf jeder Basis gleich fest, unbeweglich. . . Bauen wir den Würfel in die Höhe, so bildet sich das Parallelepipedum; so hoch es auch geführt werden mag, seine Basis der Festigkeit bleibt ihm. Führen wir den Körper auf der Basis des Würfels zur Spitze, so wird er das Gebäude der höchsten Festigkeit, die ewige Pyramide. So lange ihre Grundfläche dauert, ruht jeder Stein über ihr, bis zum obersten Schlußstein, unbeweglich. Aehnliches gilt von dem Prisma, der Pyramide auf der halben Grundfläche des Würfels“ **).

„Nehmen wir statt der geraden die krumme Linie, z. B. den Kreis, und erweitern wir ihn körperlich zur Kugel, so erscheint uns neben der Regelmäßigkeit die Vollendung und die Bewegung. Nur auf Einem Punkt ruht die Kugel, immer bereit zu kreisen, immer im Lauf. Alle Radien streben zum Mittelpunkt; mit sich selbst umschlossen, ist sie ein Körper der regelmäßigsten Fülle, geschickt zur gleichmäßigsten Bewegung. Eine Kugel, auf einem Würfel ruhend, ist darum ein sehr bezeichnendes Bild: der Würfel ein Bild der höchsten Festigkeit, die

*) Vgl. Blair, Lectures on Rhetoric and belles lettres (Basil. 1878) lect. 5. (vol. 1. p. 95.)

**) Herder, Kalligone, 1. S. 45 ff.

Kugel ein leibhaftes Symbol der leichtesten gleichmäßigsten Bewegung; beide die regelmäßigsten, in sich beschlossensten Körper. — Erhöhen wir, wie früher die Basis des Würfels zur Pyramide, so hier die Kugel zur Spitze des Kegels, geben wir ihm der Festigkeit wegen eine flache Basis. Von der Letzteren abgesehen, behält die Gestalt ihren früheren Character. Sie eilt in der schnellsten Schwingung, wie die Flamme, aufwärts zur Spitze: ihr Character war und bleibt also Bewegung, Leben. Es gibt überhaupt für diesen Vorzug des Geistes kein ausdrucksvolleres Bild in der Natur, als die Flamme die zur Spitze hinaufeilt" *).

Der eben angeführte Gedanke Herders, wonach „eine Kugel, auf einem Würfel ruhend, ein sehr bezeichnendes Bild" ist, wird von Hermann Lotze getadelt. „Vollkommen frostig sind Allegorien, die einen bestimmten Gedanken versinnlichen sollen, der durch sie nichts gewinnt, sondern sich ohne die Versinnlichung eben so gut, vielleicht besser als durch sie ausdrücken läßt. Vor diesem Abwege hat Herdern allerdings im Ganzen sein poetisches Gefühl geschützt; doch neigt er ihm zu. Eine Kugel auf einen Würfel gestellt findet er sehr ausdrückend; aber welchen Gedanken er auch in dieser Allegorie finden mochte, er wäre klarer im bloßen Wortausdruck gewesen, und gewinnt nichts durch das der Phantasie zugemuthete äquilibristische Kunststück, sich in das Balancement des Runden auf dem Ebenen zu versetzen" **). Mir scheint, Lotze thut in dieser Bemerkung dem Verfasser der „Kalligone" Unrecht. Den Gedanken welchen nach Herder die Kugel auf dem Würfel symbolisiren soll, mag immerhin die Poesie oder die Beredtsamkeit durch Worte klarer und voller zum Ausdruck bringen; aber gibt es denn nicht auch Künste denen das

---

*) Herder, a. a. O. S. 47 f. Zu den letzten Worten gibt Herder folgende interessante Stelle aus einem italienischen Schriftsteller. E perchè in questo loco cade molto a proposito un precetto di Michel Angelo, non lascierò di riferirlo semplicemente, lasciando poi l' interpretazione e l' intelligenza di esso al prudente lettore. Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avvertimento a Marco da Siena pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare *la figura piramidale, serpentinata e moltiplicata per uno, doe e tre.* E in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. Imperochè la maggior grazia e leggiadria che possa haver una figura è, che mostri de *moversi,* il che chiamano i pittori furia de la figura. E per rappresentare questo moto non vi è forma più accomodata, che quella *de la fiamma del foco,* il quale, secondo che dicono Aristotele e tutti i filosofi, è elemento più attivo di tutti, e la forma de la sua fiamma *è più atta al moto* di tutte. Perchè ha il cono e la punta acuta, con la quale par che voglia romper l' aria e ascender a la sua sfera. Si che quando la figura havrà questa forma, sarà *bellissima.* Lomazzo, Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura e Architettura, l. 1. c. 1. p. 22.

**) Lotze, S. 81 f. (Citirt 18.)

Wort nicht zu Gebote steht, welche deßhalb für ihre Gedanken sich nach sichtbaren Symbolen umzusehen genöthigt sind?

91. An einer anderen Stelle desselben Werkes schreibt Lotze: „Ein auf seiner Seite ruhendes Quadrat ist nicht so interessant, als ein anderes, dessen Diagonale senkrecht steht" *). Dieser Gedanke ist vollkommen wahr; und ganz Analoges gilt auch von dem Cubus. Den Grund für die von ihm angeführte Thatsache findet Lotze darin, daß die bezeichnete Stellung des Quadrats uns den Gedanken an den Mittelpunkt der Figur näher lege, und in Folge hiervon uns die Symmetrie, die Regelmäßigkeit derselben klarer sehen lasse. Diese Stellung, sagt er, „fordert .. zur Aufeinanderbeziehung der diagonal entgegengesetzten Ecken durch Linien auf, die sich im Mittelpunkte schneiden würden": das auf seiner Seite ruhende Quadrat „enthält diese Aufforderung, den Mittelpunkt zu suchen, nicht, und wirkt durch den sehr offenbaren Parallelismus der Seiten unbedeutender, als das andere durch den mehr versteckten, obgleich fühlbaren, der schräg gerichteten" Seiten. Die Erklärung halten wir für richtig; aber sie scheint einer Ergänzung zu bedürfen. Mehr noch, glaube ich, als wegen der in solcher Stellung klarer hervortretenden Regelmäßigkeit (Symmetrie), finden wir das Quadrat mit der senkrecht stehenden Diagonale, oder den auf Eine Spitze erhobenen Cubus, darum schöner, als dieselben Figuren wenn sie auf ihrer Seite ruhen, weil in jener Lage das Gesetz der Schwere überwunden erscheint, und dieselbe somit sich offenbar als das Werk und zugleich als ein Bild des von dem Stoffe unabhängigen und ihn beherrschenden vernünftigen Geistes darstellt.

92. Nichts Anderes, als die Verbindung der vorher bereits erwähnten Vorzüge, der freien Bewegung, des Lebens, mit der Zweckmäßigkeit, ist der Grund der Thatsache, welche Blair in den folgenden Worten zusammenfaßt. „Eine weit reichere Quelle der Schönheit als die Regelmäßigkeit, ist die Mannichfaltigkeit. Die Natur, ohne Zweifel die vorzüglichste Meisterin wo es sich um Schönheit handelt, geht überall wo sie verschönern will, auf Mannichfaltigkeit aus, mit anscheinender Vernachläßigung der Regelmäßigkeit. In den Pflanzen, den Blumen und Blättern tritt uns eine Fülle von Verschiedenheit und Wechsel entgegen. Ein geradliniger Canal nimmt sich den Schlangenwindungen eines Flusses gegenüber recht armselig aus. Der Kegel, die Pyramide ist schön: aber in ihrer natürlichen Wildheit aufgeschossene Bäume sind ungleich schöner, als wenn sie in der Form des Kegels oder der Pyramide zugeschnitten wären. Die Räume eines Hauses müssen regelmäßig angelegt seyn, damit sie den Bedürfnissen der Bewohner entsprechen: aber ein Garten der bloß schön seyn soll, würde sich überaus mißfällig ausnehmen,

*) Lotze, S. 313.

wenn darin dieselbe Einförmigkeit und Gleichförmigkeit herrschte, wie in den Räumen eines Wohnhauses" *). Wir meinen, der schottische Gelehrte hat Unrecht, wenn er hier als die „reichere Quelle der Schönheit" die Mannichfaltigkeit an und für sich bezeichnet. Der eigentliche Grund der höheren Schönheit der von ihm angeführten Gegenstände ist kein anderer als dieser, weil die Mannichfaltigkeit ihrer Gestalt, das frei Wechselnde in ihrer Bildung, als das Bild der Bewegung, als die Spur und die Wirkung thätiger Lebenskraft sich darstellt. In der bloß regelmäßigen Gestalt reflectiren sich dem erkennenden Geiste die Gesetze seiner eigenen Vernunft: in der mannichfaltig und frei, und doch dabei durchaus angemessen und zweckmäßig gebildeten, schaut er nicht nur eine vollkommnere Thätigkeit der ordnenden Vernunft, sondern er sieht darin zugleich das Bild seiner eigenen Freiheit und seines Lebens. Und was die „in der Form des Kegels oder der Pyramide zugeschnittenen Bäume" betrifft, so sind sie nicht darum unschön, weil ihre Gestalt weniger Mannichfaltigkeit zeigt, sondern weil sie den Unverstand zur Schau stellen und die Urtheilslosigkeit, mit welcher der Mensch dem lebendigen Organismus eine nach solchen Gesetzen geformte Gestalt aufzwingen will, wie sie der Weisheit Gottes gemäß nur die Gebilde aus unbelebtem Stoff beherrschen.

Auf die nämlichen Rücksichten welche wir eben erwähnten, gründet sich auch die Thatsache welche in seiner „Analyse der Schönheit" Hogarth hervorhebt, daß man nämlich von krummen Linien begränzte Gestalten schöner zu finden pflegt, als solche die von geraden Linien und Winkeln eingeschlossen sind. „Hogarth bezeichnet zwei Linien, von denen die Schönheit von Gestalten vorzugsweise abhange .. Die eine ist die ‚Wellenlinie', oder eine nach vorn und nach rückwärts gebogene Curve, ungefähr wie ein lateinisches S. Diese nennt er ‚die Linie der Schönheit', und weist nach, wie dieselbe in Muscheln, Blumen, und anderen schönen Gebilden der Natur häufig vorkomme, sowie nicht minder in den decorativen Zeichnungen der Malerei und Sculptur. Die andere, welche Hogarth ‚die Linie der Anmuth' nennt, entsteht, wenn die eben erwähnte ‚Wellenlinie' sich um einen festen Körper windet. Der gewundene Theil des gewöhnlichen Pfropfenziehers ist eines der Beispiele die er dafür anführt; ebenso erscheint diese Linie an gewundenen Säulen, oder gewundenen Hörnern" **).

Ohne diese Gedanken gerade unbegründet finden zu wollen, können wir doch nicht umhin, Herder beizustimmen, der einer einseitigen, ausschließlichen Auffassung der Hogarth'schen Ideen entschieden entgegentritt. „Alle Linien der Schönheit werden sich zwischen der Kreislinie und der

*) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 95. 96. (Cit. 121.)
**) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 96. (Cit. 121.)

geraden finden, und jede in dem Maaße, als sie an Festigkeit oder an Bewegung Theil nimmt, der einen oder der anderen sich nähern. Je mehr sich die Linie der geraden nähert, um so schwerer und standhafter wird sie; je leichter sie sich schwingt und fortschwingt, desto ausdrückender wird sie für Bewegung... Warum soll ich mir bei Allem was sich sanft wendet und windet, was sich hebt und aufsteigt, oder senkt und niederfließt, bei Verjüngungen an Stengel und Stamm, an Aesten und Baum, bei Convolveln, Knospen, Kelchen, Blättern und Früchten immer nur die Schlange denken? Unzählige Biegungen, von der Spirallinie und Conchoide an, alle Undulationen hindurch, sind nach Beschaffenheit des Zweckes der Bewegung den verschiedenen Gestalten der Natur auf eine so eigene Art zugemessen, daß jede nur an ihrem Körper bedeutet was sie bedeuten soll. Keine Biegung die zwischen dem Cirkel und der geraden Linie liegt, möchte ich ihres größeren oder kleineren Antheils am Ausdruck schöner Bewegung berauben" *). Dem Wesentlichen nach dieselbe Ueberzeugung äußert Lotze. „Man hat viel von einer absoluten Schönheitslinie gesprochen, ohne sie verzeichnen zu können: sie existirt gewiß nicht; aber die verschiedenen Krümmungsweisen haben allerdings an sich verschiedene ästhetische Werthe" **).

Doch es ist uns ja nicht um die „Schönheitslinie" zu thun, sondern wir haben nachzuweisen, daß von krummen Linien umgränzte Gestalten darum schöner sind, weil sich uns in der Curve von den Vorzügen des vernünftigen Geistes mehr darstellt, als in der geraden Linie. Es bedarf aber nicht viel, um dies zu zeigen. Die gerade Linie ist starr und unbeweglich, sie bildet sich nach einem sehr einfachen Gesetze; die Parabel dagegen, die Ellipse, die Cycloide, bewegen sich frei und wie lebendig, und doch zugleich vollkommen regelmäßig, nach Gesetzen in denen sich die ordnende Vernunft viel größer zeigt, als in der geraden Linie und in den Verhältnissen des Winkels. Sind nicht die gerade Linie und der Winkel die Elemente, nach welchen, in der Bildung fester Körper durch Krystallisation, alle Erscheinungen der todten anorganischen Natur sich gestalten? aber so wie das Leben beginnt, in den untersten Kreisen der vegetabilischen Ordnung, tritt die Curve an ihre Stelle.

93. Die schon wiederholt genannten Vorzüge sind in gleicher Weise die Elemente der Schönheit, welche wir in der Zusammensetzung körperlicher Gegenstände, und ihrer daraus hervorgehenden inneren Einrichtung, bewundern. Die Bedingung und der Grund des Wohlgefallens das wir daran finden, ist Ordnung, Zweckmäßigkeit, Einheit im Mannichfaltigen, Symmetrie, und harmonische Verbindung der Theile, d. h. eine

*) Herder, Kalligone, 1. S. 51. 54.

**) Lotze, S. 315. (Citirt 18.)

solche Stellung derselben zu einander, vermöge deren sie sich gegenseitig unterstützen, ergänzen, und vereint zum Zwecke des Ganzen zusammenwirken. In den Gebilden des vegetabilischen und des animalischen Reiches kommen zu jenen Vorzügen noch Leben und von innen bewegende Kraft hinzu; in manchen Werken der Mechanik hingegen das Bild der letzteren, durch sinnreiche Verbindung der natürlichen Kräfte namentlich expansiv flüssiger Körper, oder jener Elemente, welche die Physik „die unwägbaren" nennt.

Wenn wir ein mächtiges Schiff, eine Locomotive oder eine andere kunstvolle Maschine, ein Herschel'sches Telescop, einen electromagnetischen Apparat für Telegraphie betrachten; wenn wir an einer Uhr die Beschaffenheit der Feder oder der treibenden Kraft, den feinen Bau der in einander greifenden Räder und Triebwerke, die Harmonie der inneren Zusammensetzung untersuchen; wenn wir bei der Betrachtung einer Pflanze, eines Baumes wahrnehmen, wie die Wurzeln, der Stamm, die Rinde, die Zweige und Blätter, kurz alle Theile zur Erhaltung und zum Wachsthum des Ganzen dienen; noch weit mehr, wenn wir die äußere und innere Einrichtung eines thierischen Leibes kennen lernen: dann erscheinen uns alle diese Gegenstände schön, und wir nennen sie so, und der Grund davon ist kein anderer als der, weil uns die Spuren der ordnenden Vernunft, des lebendigen Geistes, unverkennbar daran entgegenleuchten.

Wir begreifen nicht, wie Hugo Blair *) sich veranlaßt sehen konnte, die Schönheit dieser Dinge als eine ganz „andere Art" zu bezeichnen, die von jener, von der vorhin die Rede war, durchaus verschieden sey, da er ja doch selbst, wie wir gesehen haben, einen Grund der Schönheit von Gestalten in der Regelmäßigkeit und der sich damit verbindenden Eigenschaft der Zweckmäßigkeit findet. Hier wie dort ist es die ordnende Vernunft, welche wir in ihren Werken schauen und lieben. Der Unterschied liegt nur in der höheren Vollendung der Weisheit, in der größeren Stärke der die Mittel für einen Zweck wählenden und zusammenstellenden Einsicht, die sich in dem aus zahllosen Theilen und Theilchen wunderbar zusammengefügten Bau eines lebendigen Organismus freilich viel großartiger offenbart, als in der angemessenen Construction eines Wohnhauses, aber dem Wesen nach doch immer dieselbe bleibt.

Und so ist es denn gleichfalls wieder diese Vernunft, welche in den symmetrischen Verhältnissen von Thüren und Fenstern, in der Gestalt und den angemessenen Verbindungen von Wölbungen, Bogen und Säulen, überhaupt in den verschiedenen Leistungen der Baukunst, unser Wohlgefallen auf sich zieht, und wie den Grund, so die nothwendige Bedingung desselben bildet. „Die Verzierungen an einem Gebäude mögen

---

*) Lect. 5. vol. 1. p. 100. (Cit. 121.)

je für sich noch so schön und vollendet seyn: wenn sie gegen unseren Sinn für Angemessenheit und Plan verstoßen, so verlieren sie ihre Schönheit, und verletzen fühlbar das Auge. Gewundene Säulen z. B. nehmen sich ohne Zweifel an und für sich sehr gut aus; aber weil sie zugleich den Eindruck der Schwäche machen, so mißfallen sie, so oft sie verwendet werden, einen Theil eines Gebäudes zu tragen der massiv ist, und darum eine stärkere Stütze zu fordern scheint. Wir können überhaupt kein Erzeugniß, welcher Art es auch seyn mag, ins Auge fassen, ohne sofort, vermöge einer natürlichen Verbindung unserer Begriffe*), an die Bestimmung und den Zweck desselben zu denken, und damit zugleich die Angemessenheit seiner Theile, eben diesem Zwecke gegenüber, zu untersuchen. Tritt solche Angemessenheit klar hervor, so sprechen wir dem Werke immer irgend einen Grad von Schönheit zu; wenn dagegen dieselbe den Theilen vollständig abgeht, so kann sich das Ganze nie anders als häßlich ausnehmen" **).

Noch einen anderen Grund müssen wir endlich nennen, vermöge dessen wir in der Gestalt der Dinge Schönheit finden. Wir sehen nämlich in derselben vielfach Analogien, Symbole, Bilder, von schönen Dingen der übersinnlichen Ordnung, namentlich von ethischen Vorzügen des Geistes; und da ist es denn die Schönheit der Letzteren, um deren willen jene unser Wohlgefallen erregt. Wir kommen auf diese Rücksicht an einer anderen Stelle zurück.

II.

Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit des Stoffes.

94. Eben der zuletzt angedeutete Vorzug dürfte in Rücksicht auf den Stoff oder die Masse körperlicher Substanzen der einzige seyn, der uns dieselbe unter den entsprechenden Bedingungen schön erscheinen läßt. Aus welchem Grunde die Alten dem Golde Schönheit zusprachen, haben wir oben (88. S. 119) gesehen: wegen seiner Lauterkeit und Gediegenheit war es ihnen ein Bild der von aller Beimischung unreiner Materie freien, darum schönen, Seele. Aus einem ähnlichen Grunde erscheinen uns Marmor, Granit, Ebenholz, Elfenbein, Stahl, auch der Diamant, schon allein in Rücksicht auf ihre Masse als schöne Körper: ihre Härte, ihre Festigkeit, die zerstörenden Einflüssen siegreich Trotz bietet, ist uns das Bild der Unvergänglichkeit unserer eigenen Seele. Ein Denkmal von Erz oder Marmor, eine Kirche aus festen Steinmassen aufgebaut,

*) Blair hätte sagen sollen: „in Folge der natürlichen Beschaffenheit unsers Geistes, weil wir nämlich vernünftig sind".

**) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 101. 102. (Cit. 121.)

finden wir sicher viel schöner, als wenn dieselben Gegenstände aus Holz verfertigt oder aus Ziegelsteinen zusammengesetzt wären, möchten auch Einrichtung, Gestalt und Farbe vollkommen dieselben seyn. Unser Geist ist bestimmt, ewig zu seyn und zu leben, und er fühlt es, daß er das ist: er muß darum dem Vergänglichen das Unvergängliche, dem Flüchtigen das vorziehen was der Auflösung widersteht, was bleibt und dauert.

III.

Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit der Bewegung.

95. Als eine dritte Rücksicht nach welcher körperliche Dinge schön seyn können, haben wir die Bewegung genannt. „Schon an und für sich", heißt es bei Hugo Blair, „ist die Bewegung etwas das uns gefällt; körperliche Dinge welche in Bewegung sind, zieht man, unter übrigens gleichen Umständen, solchen vor die sich in Ruhe befinden." Wir haben den Grund hiervon schon erwähnt. Jede Bewegung ist entweder Aeußerung des Lebens, oder doch Symbol desselben; körperliche Dinge in Bewegung erinnern darum an die immerwährende Thätigkeit unseres Geistes, der niemals ruhen kann. „Die Bewegung eines in der Luft dahinschwebenden Vogels ist in hohem Maaße schön;" rieselnde Bäche tragen viel dazu bei, eine Landschaft zu verschönern, und „ein Fluß mit sanftem Gefälle ist eine der schönsten Erscheinungen in der Natur... Im Allgemeinen dürfte man mit Recht sagen können, daß Bewegung in gerader Linie weniger schön ist, als wallende, wellenartige Bewegung; anderseits, daß Bewegung in aufsteigender Richtung gewöhnlich mehr gefällt, als Bewegung nach unten. Die leichte sich kräuselnde Bewegung der Flamme und des Rauches gilt mit Recht als besonders schön; und wir sehen uns auch hier wieder an Hogarths Wellenlinie, als ein Element der Schönheit, erinnert. Dieser Künstler macht auch die scharfsinnige Bemerkung, daß alle den gewöhnlichen Bedürfnissen des Lebens dienenden Bewegungen von uns in gerader und horizontaler Linie ausgeführt werden, alle gefälligen, mit Würde und Anmuth in Verbindung stehenden dagegen in Wellenlinien" (allgemeiner, in Curven), „eine Thatsache, welche namentlich die Beachtung derer verdienen dürfte, welche auf Gefälligkeit ihrer Bewegungen und ihres äußeren Auftretens bedacht seyn müssen" *).

Die Rücksichten der Uebereinstimmung der hier erwähnten Erscheinungen mit den Vorzügen des vernünftigen Geistes sind leicht zu entdecken, und wurden von uns auch bereits berührt, da wir über die Schönheit

*) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 97. 98. (Cit. 121.)

der Gestalt handelten. Denn die Form einer Bewegung ist ja nichts Anderes als eine Figur, die sich nach und nach bildet, und sogleich wieder verschwindet. In dem leichten Fluge des Adlers, in dem Emporstreben der Flamme, erscheint uns die Freiheit der geistigen Kraft, welche die schwere Materie beherrscht und die Fesseln ihrer Gesetze nicht kennt.

IV.

Beweis des Satzes in Rücksicht auf die Schönheit von Farben und von Tönen.

96. Ein viertes Element der Schönheit körperlicher Dinge liegt in der Farbe. Unter gewissen Bedingungen finden wir alle Farben schön. Man spricht von einem schönen Blau, von einem schönen Roth, von einem schönen Grün; schön ist die blendende Reinheit des Schnees: „Die Schönheit seiner Weiße bewundert das Auge" 132). Schöner als alle Farben glänzt das einfache ungebrochene Licht, „welches ausgegossen ist über Alles was wir sehen, die Königin unter den Farben" 133). Welche sind nun die Vorzüge, vermöge deren das Licht und die Farben „schön" genannt zu werden verdienen, und in wiefern stehen sie durch diese Vorzüge in thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste?

Basilius der Große macht in seiner Erklärung der Schöpfungsgeschichte einen Versuch, die erste dieser beiden Fragen zu lösen. „‚Und Gott sah das Licht, daß es schön war' 134). Was können wir noch sagen zum Preise des Lichtes, das seiner würdig wäre, da es schon von dem der es schuf, das Zeugniß besitzt, daß es schön sey? .. Wenn aber die Schönheit körperlicher Dinge in der Symmetrie ihrer Theile und entsprechender (angenehmer) Färbung besteht, wie sollen wir in Rücksicht auf das Licht das Wesen der Schönheit auffassen, da es ja seiner Natur nach einfach ist, und keine verschiedenartigen Theile hat? Vielleicht so, daß wir bei demselben die Symmetrie nicht in seinen eigenen Theilen finden, sondern in seinem harmonischen Verhältnisse zum Auge, vermöge dessen es auf das Letztere einen sanften, wohlthuenden Eindruck macht? Denn darin besteht ja auch die Schönheit des Goldes: es ist schön, weil es, nicht durch Symmetrie seiner Theile, sondern durch den Glanz seiner Farbe, das Auge anzieht und es erfreut. Dasselbe gilt in Rücksicht auf den Abendstern*): er ist der schönste unter den Sternen, nicht wegen des harmonischen Verhältnisses von Theilen aus denen er

---

*) Ἕσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῷ ἵσταται ἀστήρ.
Hesperos, unter den Sternen der schönste am nächtlichen Himmel.
Hom. Il. 22, 318.

zusammengesetzt wäre, sondern weil sein Licht angenehm ist, und dem Auge wohlthut" *). Wir gestehen, daß uns diese Auffassung, als ausschließliche wenigstens, nicht ansprechen will. Sie erscheint offenbar als das Resultat des Bestrebens, den einmal angenommenen Begriff der Schönheit, wonach sie, bei körperlichen Dingen, vorzugsweise in der Proportion bestehen soll, auch in Rücksicht auf Körper festzuhalten, an denen man keine Theile bemerkt, also auch kein Verhältniß derselben unter einander. Diese Auffassung halten wir aber, und wir glauben sehr mit Recht, für einseitig und ungegründet. Plotin widerlegt dieselbe eben aus der Thatsache, daß die Schönheit ja auch Substanzen oder Erscheinungen eigen ist, in denen sich verschiedene Theile nicht unterscheiden lassen, wie dem Lichte, den Farben, den Sternen, dem Golde, den Tönen **). Versuchen wir darum, auf unsere Frage eine mehr entsprechende Antwort zu geben.

Wir haben schon vorher (88. S. 118) von Plotin gehört, daß das Licht „gewissermaßen unkörperlich, wie geistig, ideal ist", daß es „glänzt und hell erscheint, als ob es etwas Intelligibles wäre". An derselben Stelle sahen wir, daß den Alten das Gold, seiner Reinheit, seiner mit keinem fremden Stoff versetzten Lauterkeit wegen, als schön und als ein Bild der menschlichen Seele galt. Derselbe Vorzug ist aber dem Lichte in noch höherem Maaße eigen. Durch die hier angedeuteten Eigenschaften also, welche es in einem Grade wie kein anderer Körper besitzt, durch seine Klarheit, seinen Glanz und seine Reinheit, durch die Schnelligkeit seiner Bewegung und seine Feinheit, die es gleichsam als immateriell erscheinen läßt, ist uns das Licht unter allen körperlichen Substanzen die vornehmste, diejenige welche, wenn man so reden kann, der Sphäre der Geister am nächsten steht, welche darum mehr als irgend eine andere sich eignet, als Analogie, als Bild für Alles zu dienen, was die unsichtbare Welt Vollkommenes, Liebenswürdiges, Schönes umschließt. Darum hörten wir früher (40. S. 62) den Stagiriten und St. Thomas die erkennende Kraft unseres Geistes mit dem Lichte vergleichen 135); darum heißt die Wahrheit, darum heißt der Glaube Licht; darum ist das Gute Licht, das Böse Finsterniß ***), die Guten „Kinder des Lichtes" †), die Uebung der Tugend „Werke des Lichtes", die Sünde „Werk der Finsterniß" ††); darum umgibt Klarheit das Geschlecht der Reinen †††); darum

*) Bas. in Hexaem. hom. 2. n. 7. ed. Maur. p. 19. 20.
**) Plotin. de pulchrit. c. 1. Basil. p. 51 A. B. Creuzer p. 6. (Cit. 28.)
***) Joh. 3, 19. 20.
†) Joh. 12, 36. Eph. 5, 8. 1. Thess. 5, 5.
††) Röm. 13, 12. Eph. 5, 11. 1. Joh. 2, 11.
†††) Weish. 4, 1.

„leuchtet“ nach Ambrosius „der Glaube, glüht die Andacht, strahlt die Liebe, glänzt die Gerechtigkeit, ist das Angesicht der Selbstbeherrschung und der Enthaltsamkeit hell und voll des Lichtes“ 136): darum endlich gibt es unter den sichtbaren Dingen kein vollkommneres Bild für das Wesen und die unerschaffene Herrlichkeit dessen, den kein sterblich Auge je gesehen, als das Licht: „Gott ist das Licht, und Finsterniß ist nicht in ihm“ *). Ist es ein Wunder, wenn das vollkommenste Bild des Schönen in uns selbst, das Symbol des Schönsten unter Allem was ist, auch selbst uns schön erscheint? Und bedarf es noch einer Erörterung, um das Verhältniß der Verwandtschaft nachzuweisen, der Uebereinstimmung, zwischen dem vernünftigen Geiste und dem Lichte, eben insofern es schön ist?

97. Die Farben, als verschiedene Erscheinungen oder integrirende Elemente des Einen reinen Lichtes, bewahren, jede in ihrer Art, dieselben Vorzüge; darum sind auch sie schön, vorausgesetzt, daß sie in der ihnen eigenen Schattirung vollkommen erscheinen, ihrer Idee, ihrer Stellung in der Farbenscala, entsprechen. Und wie das Licht im Allgemeinen uns den über den Stoff erhabenen, reinen, lebendigen Geist darstellt, mit der Gesammtheit seiner ethischen und intellectualen Vorzüge, so sind uns einzelne besondere Farben gleichfalls, als Analogien oder Symbole, das Zeichen von besonderen schönen Gegenständen namentlich der ethischen Ordnung, von gewissen Tugenden und der ihnen entsprechenden Gesinnung. So ist weiß die Farbe der Unschuld, der Heiligkeit **); die violette versinnbildet uns Demuth und Buße, die blaue die Einfalt und den Ernst des Glaubens, die grüne die Hoffnung; Purpur ist das Zeichen der Würde, der Majestät ***). Harmoniren diese ethischen Vorzüge mit dem Wesen unseres vernünftigen Geistes aufs vollkommenste, wie wir es gezeigt haben, dann besteht offenbar ein ähnliches Verhältniß zwischen dem Letzteren und jenen Symbolen: und diese müssen unser Wohlgefallen erregen um dessen willen, woran sie uns erinnern.

Neue Rücksichten der Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste treten zu den bezeichneten hinzu in der Bildung zusammengesetzter schöner Erscheinungen, durch die Verbindung verschiedener Farben. „Schaue den Regenbogen,“ spricht der Weise, „und preise den der ihn gemacht; wunderbar schön ist er in seinem Leuchten“ †). Vollkommene Angemessenheit

*) 1. Joh. 1, 5. Vgl. Dan. 2, 22. Joh. 8, 12. 1. Tim. 6, 16.

**) „Und es ward ihr (der Braut des Lammes) gegeben, sich zu kleiden in glänzend weißen Byssus; denn der Byssus ist die Gerechtigkeit der Heiligen.“ Offenb. 19, 8.

***) Vgl. Goethe, Zur Farbenlehre, Bd. 1. §. 758 ff. 915.

†) Sir. 43, 12.

und Harmonie, lebendiger Wechsel in vollendeter Einheit, das sind die Vorzüge, welche uns, außer den schon genannten, am Regenbogen erfreuen. Die Verbindung verschiedener Farben ist schön, insofern der ordnende Geist sie angemessen zu wählen und harmonisch zu stellen weiß, d. h. so, daß die einzelnen zu einander sowohl als zum Ganzen passen, einander gegenseitig ergänzen und stützen, und vereinigt das beabsichtigte vollkommene Ganze bilden. In dieser harmonischen Mischung ist die Natur unerreichte Meisterin. Keine Kunst ahmt das unvergleichliche Colorit nach, wie wir es z. B. in dem Spiele der Farben am Halse der Taube, im Schweife des Pfaues, in der Bekleidung mancher Insecten, in verschiedenen Blumen bewundern, oder wie es in den sanft in einander verschmolzenen Farben des Himmels, in der Beleuchtung einer gebirgigen Gegend, beim Aufgange oder beim Untergange der Sonne uns entgegentritt.

98. Die Vorzüge endlich, auf welche sich die Schönheit der Töne gründet, sind denen großentheils analog, welche noch in den zwei letzten Nummern erwähnt wurden. Der einzelne Ton, etwa einer Orgel, einer Glocke, oder einer menschlichen Stimme, ist schön, insofern an demselben Reinheit, Klarheit, Vollendung in seiner Art hervortritt, d. h. jene „Farbe", jene Ausbildung und jene Fülle des Klanges, welche seiner Stellung in der Tonleiter entspricht. Dazu kömmt überdies noch die Bewegung, welche in jedem Tone liegt, wie die Ursache in der Wirkung: denn „was ist der Schall anders als die Stimme aller bewegten Körper aus ihrem Innern hervor" *)? Das Maaß dieser Schönheit ist freilich noch klein; die Kunst erweitert es, indem sie viele Töne mit einander verbindet, und dieselben theils gleichzeitig, theils nach einander, in entsprechend bestimmtem Zeitmaaße, erklingen läßt. Was uns in solchen Verbindungen von Tönen anzieht, das sind — von Anderem abgesehen — auch wieder die in denselben zur Erscheinung kommenden Vorzüge der Angemessenheit und Ordnung, der Einheit im Wechselnden und Vielen, der Harmonie, der Bewegung und des Lebens.

Als Andeutung des Beweises für unsern Satz auch in Rücksicht auf diesen Punkt, dürften diese kurzen Gedanken genügen. Eingehender wird von den Tönen ja ohnedies die Rede seyn, wenn wir die schönen Künste selbst behandeln.

---

*) Herder, Kalligone 1. S. 102.

§. 3.

Wie die Schönheit geistiger Wesen und körperlicher Dinge, so ist auch die ganze Schönheit des Menschen, objectiv und der Sache nach, nichts Anderes, als die thatsächliche Uebereinstimmung ihres Trägers mit dem vernünftigen Geiste.

Eine Bemerkung in Rücksicht auf die Schönheit der Thiere. Worin die Schönheit des menschlichen Leibes bestehe. Die Schönheit des Menschen umfaßt drei Momente: Beweise nach der heiligen Schrift, Basilius von Cäsarea, Sulzer, Clemens von Alexandria. In welchem Verhältnisse, ihrem Werthe nach, die Leibesschönheit und jene der Seele stehen; Maximus von Tyrus, Shakespeare, Plutarch. Schlußfolgerung in Rücksicht auf den zu beweisenden Satz. Das „Decorum", nach Cicero.

99. In dem letzten Paragraphen dürften wir so ziemlich alle Elemente berücksichtigt haben, aus welchen sich die Schönheit körperlicher Dinge zusammensetzt, und aus deren Vereinigung die Schönheit der gesammten vernunftlosen Natur hervorgeht. Denn andere Elemente als die bisher erwähnten, umfaßt auch die Schönheit der Thiere nicht. Dieselbe liegt namentlich in Gestalt und Bau, Farbe, Bewegung, und Aeußerungen des Lebens; außerdem erscheint in manchen Thieren noch jenes Element, das uns auch bei den leblosen Dingen bereits begegnete: sie haben Eigenschaften welche sich uns als Analogien, als Symbole ethischer Vorzüge des erkennenden und freien Geistes darstellen. So tritt in der Taube uns die Einfalt und die Reinheit entgegen, in der Biene die Liebe zu Ordnung und nützlicher Thätigkeit, in dem Lamme die Sanftheit, in dem Adler, dem Löwen, die Hochherzigkeit und der Adel der Gesinnung, der auf das Gemeine mit Verachtung herabsieht. In gleicher Weise zeigen sich umgekehrt in dem sich brüstenden Pfau, der geschwätzigen Elster, der Eule, dem Affen, dem Faulthiere, Abbilder ethisch schlechter Eigenschaften, und unter dieser Rücksicht finden wir diese Thiere häßlich. Ganz Aehnliches ist in dem vegetabilischen Reiche der Fall: man denke nur an die Lilie, das Veilchen, den Lorbeer, die Trauerweide, — die „Sprache der Blumen".

100. Den Menschen mußten wir in unserer Beweisführung von der sichtbaren Natur sowohl, als von der Sphäre der Geister trennen: denn er bildet ja wirklich eine ganz eigene Ordnung für sich. Der Mensch ist die Einheit aus Geist und Stoff, aus Seele und Leib; wie er selbst, so muß auch seine Schönheit etwas Zusammengesetztes seyn.

Und so verhält es sich in der That. Die Seele des Menschen einerseits, als erkennendes und freies Wesen, ist schön durch dieselben Vorzüge, wie die reinen Geister. Der Leib des Menschen anderseits, als bloßes Sinnenwesen betrachtet, ist schön durch die Vollständigkeit und

die zweckmäßige und harmonische Bildung seiner Glieder, sowie durch den Vigor der Lebensfarbe die über sein Aeußeres ausgegossen ist 137). Aber weder die Schönheit der Seele noch die Schönheit des Leibes macht, je für sich allein, die Schönheit des Menschen aus, wie ja weder die geistige Substanz noch das körperliche Element für sich allein der Mensch ist. Die Schönheit des Menschen besteht in der Vereinigung, in der gegenseitigen Durchdringung und Verschmelzung dieser zwei Klassen von Vorzügen: sie ist nur dadurch vollständig gesetzt, daß die Schönheit der Seele in dem schönen Körperlichen sich offenbart und in die Erscheinung tritt.

„Die Freude des Herzens", spricht der Weise, „verklärt das Angesicht" *); „das Herz des Weisen belehret seinen Mund, und gießt Anmuth aus über seine Lippen" **); „die Weisheit des Menschen macht leuchten sein Angesicht, aber Trotz entstellt es" ***); „das Herz des Menschen ändert dessen Aussehen, sowohl zum Guten als zum Bösen" †); „aus seiner äußeren Erscheinung erkennt man den Mann, und aus den Zügen seines Angesichtes den Verständigen: der Anzug des Leibes, das Lächeln des Mundes, der Gang des Menschen gibt Kunde von ihm" ††). Mit Einem Worte, die natureinheitliche Verbindung zwischen Seele und Leib bringt es mit sich, daß das Innere des Menschen, die Beschaffenheit des Characters, die Bildung seines Geistes, die vorübergehende sowohl als die habituelle Stimmung des Gemüths, seine guten wie seine bösen Eigenschaften in seinem Blick und seinem Auge, in der Färbung und den Zügen des Gesichts, in der Haltung des Leibes und den Bewegungen der Glieder, in seinem ganzen Benehmen, vor Allem in seinem Reden, im Ton und im Ausdruck der Stimme, hervortreten und sichtbar werden. „Wer mag einen Menschen, welcher der Unmäßigkeit, der Wollust ergeben ist, oder den heftiger Schrecken entstellt, auch nur ansehen? Denn diese inneren Zustände drücken der gesammten äußeren Erscheinung ihr widerliches Gepräge auf, sowie umgekehrt auch die Schönheit der Seele in dem Aeußeren eines edlen Menschen durchscheint" †††).

Sulzer behandelt diese Thatsache ziemlich ausführlich, und vertheidigt die Wahrheit derselben namentlich gegen gewisse Einwendungen und Ausnahmen, welche derselben entgegenzustehen scheinen. „Es läßt sich gar nicht in Abrede stellen," schließt er, „daß es verständige und unverstän-

*) Spr. 15, 13.
**) Spr. 16, 23.
***) Pred. 8, 1 (nach dem Hebr.).
†) Sir. 13, 21.
††) Sir. 19, 26. 27.
†††) Bas. in ps. 29. n. 5. Maur. p. 129.

dige, scharfsinnige und einfältige, gutherzige und boshafte, edle, hochachtungswürdige, und niedrige, recht verworfene Physiognomien gebe, und daß das, was man aus dem Aeußern von dem Character der Menschen urtheilt, nicht bloß aus den Gesichtszügen, sondern aus der ganzen Erscheinung geschlossen werde. Die unläugbaren Beispiele, da entscheidende Züge des Characters sich von außen zeigen, sind völlig hinreichend, die Möglichkeit zu beweisen, daß die Seele im Körper sichtbar gemacht werde. Eben so unläugbar ist es auch, daß das was in der äußeren Erscheinung gefällt, niemals etwas von dem Innern des Menschen anzeigt was Mißfallen erweckte, es sey denn, daß dieses Letztere aus Irrthum oder Vorurtheil entstände*). . . . Also kann die äußere Erscheinung den inneren Character des Menschen ausdrücken; und wenn es geschieht, so hat das Wohlgefallen, das wir an dem inneren Werth des Menschen haben, den stärksten Antheil an der gefälligen Wirkung, welche die äußere Form auf uns macht; wir schätzen das an der äußeren Gestalt, was uns in der inneren Beschaffenheit gefällt. Wir erkennen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Wirksamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter den Rosen der Wangen
Seh'n wir ein höheres Licht, ein helleres Schönes hervorgehn.

Noch ehe der Mund sich öffnet, ehe ein Glied sich bewegt, sehen wir schon, ob eine sanftere oder eine lebhaftere Empfindung jenen öffnen und dieses bewegen wird. In der vollkommensten Ruhe aller Glieder bemerken wir zum voraus, ob sie sich geschwind oder langsam, mit Anstand oder ungeschickt bewegen werden" **).

Hören wir noch einen Meister größeren Namens. „Auch in der Schönheit des Leibes", schreibt Clemens von Alexandria, nachdem er die Frauen ermahnt hat, eitlen Schmuck zu lassen, und nach der wahren, d. h. nach der Schönheit der Seele zu streben, „auch in der Schönheit des Leibes ist es nichts Anderes als die Tugend, welche im Angesichte sichtbar wird und über dasselbe ihre Anmuth ausgießt, nichts Anderes als die Liebenswürdigkeit der Unschuld, die Güte des Herzens, welche das Aeußere des Menschen verklärt. Zweifelt doch niemand, daß bei der Pflanze, beim Thiere, die Schönheit eben in jener Vollkommenheit besteht, die ihrer Natur entspricht. Was den Menschen vollkommen macht, das ist Gerechtigkeit, Weisheit, Stärke, Gottesfurcht. Schön also ist der

---

*) Sulzer hätte sagen sollen: „es sey denn, daß jenes Wohlgefallen oder dieses Mißfallen aus Irrthum, Vorurtheil oder Leidenschaft hervorginge".

**) Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, Art Schönheit. Mit Sulzer stimmen in diesem Punkte Hugo Blair (lect. 5. vol. 1. p. 99. Cit. 121) und Herder (Kalligone 1. S. 164 ff.) überein.

Gerechte, der Weise, mit Einem Worte der Gute, nicht, der die Schätze dieser Erde besitzt" *).

Wahrhaft schön malt uns Shakespeare die Cordelia, des unglücklichen Königs Lear jüngste Tochter, in ihrer kindlichen Liebe gegen den Vater, der sie ungerecht enterbt hatte, in ihrem tiefen Schmerz um seinen Jammer und den fluchwürdigen Undank ihrer Schwestern. Der treue Graf Kent hat sie durch einen Brief von der niederträchtigen Rohheit der Letzteren, und dem Zustande des hinausgestoßenen greisen Königs benachrichtigt; der Bote kehrt zurück und erstattet ihm Bericht:

Kent.

— Rührte euer Brief die Königin
zu einiger Betrübniß?

Ritter.

Ja, Herr; in meinem Beiseyn las sie ihn,
und dann und wann rollt' eine volle Thräne
die zarte Wang' herab; es däuchte mir,
sie sey Beherrscherin von ihrem Gram,
der, sehr rebellisch, sie beherrschen wollte.

Kent.

So ward sie denn bewegt?

Ritter.

Doch nicht zum Zorn.
Geduld und Schmerz wetteiferten, wer ihr
den schönsten Ausdruck gäbe. Saht ihr doch
mit Regenschauern Sonnenschein gepaart.
Ihr Lächeln, untermischt mit Thränen, glich
dem schönen Mai; dies seelenvolle Lächeln,
das um die reife Lippe spielte, schien
die Gäst' in ihren Augen nicht zu kennen,
die sich von dort entfernten, so wie Perlen
von Diamanten träufeln. Kurz, der Gram
würd' etwas Schönes werden, wenn er Allen
so kleidete.

Kent.

Und that sie keine Fragen?

Ritter.

Ein Paar Mal seufzte sie den Namen Vater
aus schwerer Brust, als wär' ihr Herz gedrückt,

*) Clem. Al. Paedag. l. 2. c. 12. ed. Potter. p. 243.

rief, Schwestern! Schwestern! — Schmach der Frauen! Schwestern!
Kent! Vater! Schwestern! Wie? in Sturm und Nacht?
Es gibt kein Mitleid weiter! — Dann ergoß sie
das heil'ge Wasser aus den hehren Augen,
und feuchtete den Laut; dann stürzte sie fort,
um einsam auszuweinen *).

Viel schöner noch, weil zugleich schön durch übernatürliche Vorzüge, erscheint die heilige Agnes in dem Bilde, das eine neuere geniale Feder von ihr entworfen hat:

„Als Syra das Gemach verlassen wollte, erschrak sie fast, als sie in hellem Glanze vor dem dunkelrothen Thürvorhange eine Gestalt erblickte, welche sie gleich erkannte, die wir aber kurz beschreiben müssen. Es war eine Jungfrau oder eigentlich ein Kind von zwölf oder dreizehn Jahren, in reines und fleckenloses Weiß gekleidet ohne alle Schmucksachen. In ihren Zügen sah man die Einfalt der Kindheit mit der Einsicht eines reiferen Alters vereinigt. In ihren Augen wohnte nicht nur die Taubenunschuld, von welcher der heilige Dichter redet **), sondern oft strahlte aus denselben eine Innigkeit reiner Liebe, als ob sie über alle Gegenstände ihrer Umgebung hinaussähen, und auf jemand ruhten, der für alle andern unsichtbar, für sie aber wahrhaft gegenwärtig, und ihr im höchsten Grade theuer wäre. Ihre Stirn war der Sitz der Aufrichtigkeit, offen und strahlend von Wahrhaftigkeit ohne alles Hehl; ein freundliches Lächeln spielte um ihre Lippen, und die frischen jugendlichen Züge drückten immer sprechend und ohne Verstellung die wechselnden Empfindungen ihres warmen und zarten Herzens aus. Diejenigen welche sie kannten, glaubten sie denke nie an sich, sondern sey gleichsam ganz getheilt zwischen Güte gegen ihre Umgebung, und Liebe zu dem Unsichtbaren an dem ihre Seele hing" ***).

101. Die Schönheit des Menschen ist also als das Ergebniß aus drei Momenten aufzufassen. Sie setzt in jedem der beiden Theile aus denen der Mensch besteht, die demselben eigenthümliche Schönheit voraus; aber überdies muß, da ja der Mensch ein sichtbares Wesen ist, das Licht der höheren Schönheit der Seele in der äußeren Gestalt, sowie in der gesammten Erscheinung durchscheinen. Dieses dritte Moment wird naturgemäß niemals fehlen, wo die zwei ersten vorhanden sind. „Gleichwie", schreibt Maximus von Tyrus, „gleichwie unter dem krystallhellen Wasser eines Stromes der über eine Wiese hinfließt, die Blumen, schon an sich lieblich und schön, dem Auge noch schöner erscheinen, so zeigt sich die Schönheit der Seele in vollerem Lichte, wo sie in einem schönen Leibe

*) Shakespeare, König Lear, 4, 3.
**) „Deine Augen sind Taubenaugen." Hoh. L. 1, 14.
***) Wiseman, Fabiola, Kap. 5.

wohnt und ihn verklärt. Die sichtbare Schönheit des jugendlichen Alters ist in der That nichts Anderes, als die Blume der einstigen Tugend, gleichsam das Vorspiel einer reiferen Schönheit. Wir sehen es gern, wenn früh am Morgen die aufsteigende Sonne einen Strahl vor sich aussendet, und die Spitzen der Berge vergoldet: denn es ist uns das Unterpfand des kommenden Lichtes. So geht dem Vollglanze der inneren Schönheit ein Leuchten voraus, das Aeußere des Menschen verschönernd; und der Weise freut sich desselben, um des Höheren willen das es verheißt" *).

Die innere Schönheit ist, wie wir schon im ersten Abschnitt (Kap. 2) gesehen haben, von ungleich höherem Werthe, als die äußere: sie bildet in der Zusammensetzung weitaus das vorzüglichste Moment; dennoch ist ein Mensch, als solcher, nicht vollkommen schön, wo die schöne Seele in einer unschönen Hülle wohnt. Leibesschönheit allein dagegen, ohne die innere, verdient kaum noch Schönheit genannt zu werden. Nicht so freilich, als ob die harmonische Bildung der Glieder, die blühende Farbe des Lebens, das Gefällige der Bewegung, bei innerer Verworfenheit aufhörten, im wahren Sinne des Wortes schön zu seyn. Aber diese Art der Schönheit besitzt auch das Thierreich; sie ist, wie wir den heiligen Augustin schon früher sagen hörten, „die niedrigste Schönheit, ihr unterster Grad", und „wie ein goldener Ring in der Nase des Schweines, so nimmt sich" darum „die Schönheit eines thörichten Weibes aus" **). Wer in dem nach seiner Art schönen Leibe ein lasterhaftes Herz, eine häßliche Seele trägt, ist von der Schönheit so weit entfernt, wie der von tausend, dem $999^{99}/_{100}$ daran fehlen; und das erbärmliche Bruchtheilchen wirklicher Schönheit das er besitzt, dient zu nichts, als die innere Häßlichkeit noch abstoßender und widerwärtiger zu machen.

„Gesinnung schändet einzig die Natur,
Und häßlich heißt mit Recht der Böse nur.
Tugend ist Schönheit; doch der Reizend-Arge
Gleicht einem glänzend übertünchten Sarge" ***).

Wie Plutarch in seinen „Anweisungen für den Ehestand" berichtet, gab Socrates jungen Leuten die sich im Spiegel besahen, den Rath, — wenn sie häßlich waren, sie möchten Sorge tragen, durch Tugend schön zu seyn, — wenn sie aber schön waren, sie möchten ihre Schönheit nicht durch schlechte Gesinnung verunstalten. „In gleicher Weise", setzt Plutarch hinzu, „mag auch die Matrone, da sie den Spiegel in der Hand hat,

---

*) Maxim. Tyr. Dissert. 25. al. 9. n. 2.

**) Spr. 11, 22.

***) Shakespeare, Was ihr wollt, 3, 5.

zu sich selber sagen, — wenn sie häßlich ist: Was müßte es erst seyn, wenn ich nicht tugendhaft bin! — wenn sie dagegen schön ist: Was muß es erst seyn, wenn ich auch tugendhaft bin! Denn es bringt einer häßlichen Frau größere Ehre, wenn sie um ihres Characters willen geliebt wird, als wenn das äußerer Schönheit wegen der Fall wäre" *).

102. Nachdem wir hiermit festgestellt haben, in welchen Vorzügen die Schönheit des Menschen besteht, ergibt sich der Satz den wir zu beweisen haben, ganz von selbst. Umfaßt die Schönheit des Menschen sowohl jene Eigenschaften durch welche die geistigen Wesen, als diejenigen durch welche körperliche Dinge schön sind; steht es anderseits durch das Frühere bereits fest, daß die Schönheit der körperlichen Welt wie jene der Geister, objectiv und der Sache nach, nichts Anderes ist, als die thatsächliche Uebereinstimmung der Einen wie der Anderen mit dem vernünftigen Geiste: dann kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß dieses Letztere auch in Rücksicht auf die Schönheit des Menschen gilt. Um nur Einen Punkt hervorzuheben: jene Vorzüge der äußeren Erscheinung des Menschen, welche man Anstand, Würde, Haltung, Sittsamkeit, Tact, mit Einem Worte „das Decorum" nennt, was sind sie anders als die Vernünftigkeit des äußeren Menschen, d. h. als die Offenbarung des vernünftigen Geistes in dem Leibe der sein ist, den er vollkommen beherrscht und allseitig bildet, in dessen Bewegungen und Thätigkeiten, in dessen gesammtem Seyn er ist und erscheint wie in ihrem Stoffe die Form? „Die Schönheit des Leibes", sagt Cicero ganz in diesem Sinne, „die Schönheit des Leibes zieht unsere Augen auf sich durch die Angemessenheit, welche in der Anordnung und Verbindung der Glieder hervortritt, und gefällt uns durch die natürliche und ungezwungene Harmonie aller Theile unter einander: in ganz gleicher Weise ist es bei dem ‚Decorum' in der Erscheinung des Menschen die Ordnung, das verständige Maaß und die Consequenz in allem Reden und Thun, wodurch man sich des Beifalles seiner Mitmenschen würdig macht" 138).

Drittes Kapitel.

Daß die Schönheit der Gegenstand und Grund eigentlicher Liebe ist, das ergibt sich aus der Beziehung, in welcher die Dinge, eben insofern sie schön sind, der Wesenheit Gottes gegenüber stehen.

Dem im letzten Kapitel gegebenen apriorischen Beweise für die Wahrheit des Satzes, welcher das Thema dieses ganzen Abschnittes bildet, lassen wir hier noch einen zweiten, gleichfalls apriorischen folgen. Wir

*) Plutarch. Coniugial. praecept. (Francofurt. 1620.) tom. 2. p. 141 d.

können uns dabei, mit Rücksicht auf das schon Entwickelte, viel kürzer fassen; anderseits wird dieser Beweis, obgleich seiner Anlage nach dem vorigen ganz analog, dazu dienen, uns das Wesen der Schönheit von einer neuen Seite zur Anschauung zu bringen.

§. 1.

Alles worin thatsächliche Uebereinstimmung mit der Wesenheit Gottes hervortritt, bildet für den vernünftigen Geist naturgemäß den Gegenstand seiner eigentlichen Liebe. Nun stehen aber die Dinge, eben insofern sie schön sind, mit der Wesenheit Gottes in thatsächlicher Uebereinstimmung.

103. Der vernünftige Geist ist ein Bild Gottes, seiner Natur nachgebildet; und er ist es eben durch den Vorzug der Vernünftigkeit, durch das Vermögen zu erkennen und zu wollen. Es können mithin in der vernünftigen Creatur die Gesetze des Erkennens keine anderen seyn, als die Gesetze der göttlichen Weisheit, und die Gesetze des Strebens keine anderen, als jene des göttlichen Wollens. Aber Gott liebt mit Nothwendigkeit sich selbst als das absolute Gut, und er liebt mit derselben Nothwendigkeit, um Seiner selbst willen, Alles was ihm ähnlich ist, was auch nur die mindeste Spur der Uebereinstimmung mit ihm, der Nachahmung seiner unendlichen Vollkommenheit an sich trägt*). Das gleiche Gesetz wird folglich seiner Natur nach auch das Wollen der vernünftigen Creatur bestimmen. Sie wird mit Nothwendigkeit, insofern sie ihn als solchen erkennt, den absolut Guten, die unendliche Vollkommenheit lieben; nicht minder nothwendig wird naturgemäß jedes Ding ihre eigentliche Liebe in Anspruch nehmen, in welchem ein Bild des unendlich Vollkommenen, ein Schatten der Uebereinstimmung mit ihm, eine wenn auch noch so entfernte Theilnahme an seiner Gutheit erscheint**).

Nur Ein Unterschied findet statt zwischen dem Wollen Gottes und der entsprechenden Thätigkeit des menschlichen Geistes. Solange der Letztere

---

*) Es versteht sich von selbst, daß wir hier nur die Liebe Gottes eine nothwendige nennen, welche das Wesen der Dinge zum Gegenstande hat, nicht jene, deren Object die Existenz der Letzteren ist.

**) Nicht, als ob es zu dem Acte dieser Liebe einer Vergleichung des Dinges mit der göttlichen Vollkommenheit, und eines Urtheils bedürfte, das die in Rede stehende Uebereinstimmung anerkännte; ein solches würde ja die entwickelte Idee Gottes voraussetzen. Im Wesen des vernünftigen Geistes liegt von Natur jene ursprüngliche Richtung des Strebens, vermöge deren ihn alles anzieht, zur Liebe weckt, was, objectiv, göttlich oder Gott ähnlich ist. So umfaßt ja auch die Erkenntnißkraft, vermöge ihrer Natur, mit Nothwendigkeit die Wahrheit, d. h. das mit der göttlichen Intelligenz Uebereinstimmende, als Wahrheit, ohne darum an Gott zu denken, ohne selbst auch nur zur Erkenntniß Gottes gelangt zu seyn.

das höchste Gut nicht vollkommen schaut und in sich selbst wie es ist, so lange ist sein Erkennen vor dem Irrthum nicht gesichert, und sein freies Wollen nicht vor dem Mißbrauch. Darum kann er allerdings die unendliche Liebenswürdigkeit des höchsten Gutes, das er nur dunkel und wie aus weiter Ferne sieht, aus den Augen setzen, und, seine Freiheit mißbrauchend, sich selbst, und um seiner selbst willen die Creatur, zum höchsten Gegenstande seiner Liebe wählen; er kann seine Gottähnlichkeit und die daraus hervorgehende natürliche Richtung seines Strebens auf das wahrhaft Liebenswürdige verläugnen, um seine Liebe ausschließlich dem zuzuwenden, was vorübergehend seinem eigenen Wohlseyn dient, was ihm Vortheil und Genuß verspricht. Aber ein solches Sich-Abwenden von dem absoluten Gute, von dem unendlich Liebenswürdigen, ist eben Anomalie und naturwidriger Mißbrauch. Es bleibt immer wahr, daß Gott und das Gott Aehnliche, wo immer es erscheint, naturgemäß die eigentliche Liebe des mit Erkenntniß begabten Geschöpfes erregen muß, und keines ist im Stande, diese ursprüngliche anerschaffene Richtung seiner strebenden Kraft je ganz zu vernichten.

104. Verbinden wir mit diesem Satze einen zweiten, der nicht minder gewiß ist. Alle Schönheit ist, objectiv und der Sache nach, Aehnlichkeit, Uebereinstimmung, mit Gott, dem absolut Guten; alle schönen Dinge tragen an sich, eben insofern sie schön sind, Züge der Uebereinstimmung mit ihm, Spuren seiner unendlichen Vollkommenheiten. Ist das wahr, dann ergibt sich daraus wieder mit Nothwendigkeit der Schluß um den es sich handelt.

Der Beweis dafür liegt aber nicht fern. Eine stehende Lehre jeder wahren Philosophie bildet der Satz: Die innere Gutheit der Dinge, objectiv und der Sache nach, besteht in der thatsächlichen Uebereinstimmung derselben mit der Wesenheit Gottes. „Kein Ding ist gut oder erscheint gut," heißt es bei Thomas von Aquin, „außer insofern es irgendwie Antheil hat an der Aehnlichkeit mit der höchsten Gutheit, das heißt mit Gott" 139); „einzig in sofern hat ein Ding Theil an der Gutheit, als es mit der Urgutheit, das heißt mit Gott, in Uebereinstimmung steht" 140); „nichts kann ‚gut' genannt werden, als insofern es irgendwie übereinstimmt mit der Gutheit Gottes" 141). „Jedes Wesen welches wirkt," schreibt in ausdrücklicher Uebereinstimmung mit Plato und Aristoteles Thomas an einer vierten und fünften Stelle, „kann nur ihm Aehnliches wirken. Ist somit die Urgutheit die wirkende Ursache alles dessen was gut ist, dann muß sie jedem Dinge das sie hervorbringt, solche Züge eindrücken, daß es ihr ähnlich ist. Mithin ist, der allgemeinen Anschauung zufolge, jedes Ding gut, einerseits, in Rücksicht auf die ihm anerschaffene Gutheit, die zu seinem Wesen gehört, und vermöge deren es mit der höchsten Gutheit in Uebereinstimmung steht; anderseits in

Rücksicht auf die unerschaffene Urgutheit, insofern es dieser nachgebildet ist" 142).

Nun sind aber die Vorzüge welche wir im letzten Kapitel als die Elemente der Schönheit anerkennen mußten, ganz die nämlichen, die sich uns im zweiten Abschnitt als die Elemente der inneren Gutheit ergaben*). Folglich muß, was dem eben Gesagten zufolge von der inneren Gutheit gilt, auch in Rücksicht auf die Schönheit wahr seyn; mit anderen Worten: auch die Schönheit der Dinge, objectiv und der Sache nach genommen, muß in deren thatsächlicher Uebereinstimmung mit der Wesenheit Gottes bestehen. Auch diese unsere Folgerung trägt wieder der heilige Thomas mit ausdrücklichen Worten vor. Der Verfasser des Buches „Ueber die Namen Gottes" sagt nämlich an einer Stelle seiner Schrift, „schön (καλόν) nenne man dasjenige, was an der Schönheit Theil hat, die Schönheit (κάλλος) hingegen sey eben das Theilhaben an der Urschönheit, welche alles Schöne hervorbringt" **). In seiner Erklärung des genannten Buches bemerkt Thomas zu dieser Stelle: „Die Schönheit der erschaffenen Dinge ist eben nichts Anderes, als das Nachbild der Schönheit Gottes, an welchem jedes derselben Theil hat" 143).

105. Sollen wir diesem Beweise für unsern Untersatz noch einen zweiten hinzufügen? Die Vorzüge auf welche sich die Schönheit gründet, sind, dem Früheren zufolge, in den persönlichen Wesen Uebereinstimmung des freien Strebens mit dem Sittengesetz, mit den Normen der ewigen Weisheit, mit den Geboten Gottes, — neben dieser, in zweiter Linie, die intellectualen Vorzüge, Einsicht, Erkenntniß, Weisheit, Verständigkeit; in den sichtbaren Dingen dagegen Leben oder Spuren des Lebens, Licht, Dauer und Festigkeit, Ordnung, Regelmäßigkeit, Angemessenheit für einen Zweck, Symmetrie, Vollendung, Harmonie, mit Einem Worte Wirkungen des erkennenden, des ordnenden Geistes, oder Bilder desselben. Wenn nun alle diese Vorzüge, wie wir gesehen haben, die Dinge denen sie eigen sind in das Verhältniß der Aehnlichkeit mit dem vernünftigen Geiste setzen, ist dies dann nicht in gleicher Weise der Fall, mag auch der Abstand unendlich groß seyn, in Rücksicht auf die erste Vernunft, auf die unerschaffene Weisheit, von welcher jeder geschaffene Geist seiner Natur nach nichts Anderes als die treue Copie ist?

Daß die geistige Substanz ihre Aehnlichkeit mit ihrem Schöpfer durch nichts Anderes zur Vollendung bringt, als durch Ausbildung jener Züge, welche sie ihrer Natur nach zum Bilde Gottes machen, bedarf keiner Erinnerung; diese Züge sind aber die anerschaffene Fähigkeit des Geistes zur Erkenntniß der Wahrheit, die anerschaffene Bestimmung (Gestaltung

---

*) Vgl. oben N. 87—100 S. 116 ff., und N. 43 S. 67.

**) Dionys. Areop. de div. nomin. c. 4. §. 7.

oder Einrichtung möchten wir sagen) des Willens für freie Liebe des an sich Guten. Aber auch in Rücksicht auf die körperlichen Dinge ist die Sache klar genug. Wo immer sich Leben offenbart oder Spuren des Lebens, da ist Uebereinstimmung mit dem, dessen Wesen das Leben, der allein die nie versiegende Urquelle alles Lebens ist und aller Bewegung. Wo immer Dauer und Bestand sich verheißt, da ist wenigstens ein schwaches Bild des Ewigen, des nie sich Aendernden. Wo immer ein Lichtstrahl das Dunkel zerstreut, da finden wir ein Zeichen, wenigstens einen Schatten, dessen, der selbst kein bezeichnenderes Bild erfinden konnte, um seine unerforschliche Natur uns sinnlich auszudrücken, als das Licht. Wo immer Wirkungen der ordnenden Vernunft wahrgenommen werden, da offenbart sich unzweideutig das Original nach welchem jede Vernunft denkt und wirkt, die ewige Weisheit, „aller Dinge Meisterin" *), „die Alles ordnet nach Gewicht und Maaß und Zahl" **).

„Wenn ein großes Spielwerk sehr schöne Musikstücke aufführt, wie z. B. solche selbstspielende Orgelwerke auf dem Schwarzwald verfertigt werden, so hört das Ohr und vernimmt das Gemüth mit Lust die lieblichen Melodien, obschon der Verstand sich sagen muß, daß Alles nur Product der Mechanik ist. Und zuletzt fühlt das bewegte Gemüth hierbei richtiger, als der Verstand reflectirt: denn die Melodie welche das Gemüth bewegt, kömmt eben doch nicht aus der Mechanik der Spieluhr, sondern sie ist das Erzeugniß einer Menschenseele, welche die Melodie erfunden und selbst gefühlt hat. Die Mechanik ist nur das materielle Werkzeug, wodurch die von einer Seele gefühlte Musikempfindung anderen Seelen mitgetheilt wird. Nun verhält es sich mit der Natur auch so; das Schöne, Liebliche, Wohlthätige, Großartige und Schreckliche, das Naturerscheinungen uns darstellen, sind die Ideen und Melodien Gottes selber, welche er unserer Seele durch die Mechanik der Naturgesetze darstellt. Wir vernehmen also durch die Natur das Leben Gottes, wie wir in der Musik der Spieluhr das Fühlen einer Menschenseele vernehmen. Nur ist in dem Product der Spieluhr eine Getheiltheit: der Musiker und der Mechaniker sind verschiedene Personen; während in den Naturproducten die materielle Einrichtung und die darin liegende Bedeutung und Geistigkeit, Beides vom Schöpfer kömmt" ***).

---

*) Weish. 7, 21.
**) Weish. 11, 21.
***) Alban Stolz, Dürre Kräuter, S. 116. (3. April 1870.)

§. 2.

Daß alle Schönheit, objectiv und der Sache nach, Uebereinstimmung mit der Wesenheit Gottes sey, galt von Alters her den Vertretern der Wissenschaft als ausgemachte Wahrheit.

Plotin; Proclus; Plato. Johannes Chrysostomus; Origenes; Clemens von Alexandria. Gregor von Nyssa.

106. Den Untersatz unsers Beweises dürfen wir wohl als durch das in den zwei letzten Nummern Gesagte hinlänglich begründet betrachten, und darum den Beweis selbst als abgeschlossen. Deßungeachtet finden wir es der Mühe werth, bei jenem Untersatze noch zu verweilen, um darzuthun, daß die Anschauung, nicht nur, wie schon gezeigt wurde, des heiligen Thomas, sondern überhaupt der älteren Wissenschaft, in Rücksicht auf das Verhältniß der Schönheit zur Wesenheit Gottes, keine andere war als diejenige, welche wir unserseits bezeichnet haben. Die Gedanken der alten Meister sind ja fast immer an und für sich schon reich genug an Gehalt und Geist, um unser Interesse lebhaft in Anspruch zu nehmen; anderseits aber ist auf gewissen Gebieten, und zu diesen gehört das unsrige, die Neuheit einer Lehre für dieselbe eine sehr zweifelhafte Empfehlung.

107. Nach Plotin ist die Schönheit der Seele schlechthin Aehnlichkeit mit Gott. „Mit Recht lehrt man, die Seele werde gut und schön, insofern sie sich zur Aehnlichkeit mit Gott erhebe; denn er ist aller Schönheit Urquell“ 144). Und die Schönheit der nicht geistigen Dinge? „Wer da verlangt, die unermeßliche Schönheit zu schauen, der muß nicht den sichtbaren schönen Dingen nachlaufen, sondern in der Ueberzeugung, daß sie nichts als Bilder sind und schwache Spuren und Schatten, zu jener fliehen welche in diesen sich offenbart“ 145). Denn „in Allem was schön ist,“ setzt Proclus hinzu, „auch in dem Niedrigsten, erscheint nichts Anderes als ein Bild der göttlichen Schönheit“ *).

Es war auch hier wieder die socratische Auffassung, welche die Erneuerer des Platonismus ausgebildet hatten und festhielten. „Ich setze voraus,“ so läßt Plato seinen ehrwürdigen Meister in der letzten Unterhaltung vor seinem Tode, im „Phädo“, zu seinen Schülern sprechen, „ich setze voraus, wie ich oft gesagt habe, daß es eine Schönheit gibt die ihrem Wesen nach schön ist, und durch sich selbst . . . Ist nun, außer dieser Urschönheit, auch Anderes schön, dann muß es das nach meiner Ansicht durch nichts Anderes seyn, als durch Theilnahme an jener Urschönheit . . . Freilich ist mir dies bis auf die letzten Gründe noch nicht

*) Procl. Comment. in Plat. Alcib. prior. Cod. Leid. p. 220.

vollkommen klar. Aber wenn jemand mir als den Grund, warum irgend ein Gegenstand schön sey, etwa den lichten Glanz seiner Farbe bezeichnet, oder seine Gestalt, oder welchen Vorzug dieser Art immer, dann pflege ich mich auf Alles das nicht einzulassen; denn es verwirrt mich nur; das allein halte ich entschieden fest, — vielleicht ist's Einfalt, — daß jenes Ding durch nichts Anderes schön ist, als durch die Gegenwart der Urschönheit, oder durch Theilnahme daran, oder durch Verwandtschaft mit derselben, von welcher Art sie nun auch seyn mag" 146).

Was Socrates nur dunkel ahnte, was seine Schüler zwar vollkommener entwickelt hatten, aber ohne noch den Lichtkern der Wahrheit von den Nebeln ihrer Irrthümer ganz lösen zu können, das erkannten und lehrten die Kirchenväter, durch das Licht des Glaubens erleuchtet, in vollkommener Harmonie mit dem übrigen Inhalte der göttlichen Offenbarung. Der wahren Schönheit, verkündigt Chrysostomus seinen Zuhörern, kann jeder sich theilhaftig machen, wenn er nur will: „denn die Seele wird dadurch schön, daß sie mit dem Willen Gottes übereinstimmt" 147). Noch klarer spricht Origenes. „Die Seele des Menschen ist von außerordentlicher, von ganz wunderbarer Schönheit. Denn derjenige dessen Meisterhand sie bildete, sprach bei ihrer Schöpfung: ‚Laßt uns den Menschen machen nach Unserem Bilde und Gleichniß'. Was ist schöner als dieses Bild, was wunderbarer als diese Schönheit?" 148) Clemens von Alexandria nennt den Menschen selbst nach seiner äußeren Erscheinung das Bild des Sohnes Gottes. Das rechte Maaß in Trank und Speise halten, sagt er, sey das beste Mittel, dem Leibe Schönheit zu geben; dadurch erlange derselbe Kraft und Männlichkeit, Anmuth und die frische Farbe der Gesundheit: „und das sind die Elemente der Schönheit dieser gelungenen schönen Bildsäule des Logos" 149).

108. Andere hierher gehörende Aeußerungen der Kirchenväter werden uns später noch begegnen; hier nur noch einige Stellen aus dem heiligen Gregor von Nyssa, die ungeachtet ihrer Ausdehnung auf den Raum den sie verlangen, um so größeren Anspruch haben, als wir diesen Heiligen bisher noch nicht vernahmen.

Am Schlusse des vierten Kapitels seiner Schrift „Ueber die Schöpfung des Menschen" sagt Gregor, Gott habe die menschliche Natur so eingerichtet, „daß sie aufs genaueste mit der Urschönheit, als ihrem Original, übereinstimmte" 150). Diesen Satz führt er in dem folgenden Kapitel aus. „Gleichwie der Maler die menschliche Gestalt auf der Tafel darstellt, indem er die besonderen entsprechenden Farben in der Weise aufträgt, daß das Bild vollkommen die Schönheit des Originals wiedergibt, also dienten unserem Schöpfer die geistigen Vorzüge gewissermaßen als Farben, durch welche er sein Bild mit seiner eigenen Schönheit schmückte, um seine Herrlichkeit in uns zu offenbaren. Bunt und mannichfaltig

sind diese Farben: nicht roth und weiß und dunkel, noch Mischungen davon . .; sondern Reinheit, vollkommene Harmonie der Kräfte, Seligkeit, Freiheit von allem Uebel, und andere Vorzüge dieser Art, welche den Menschen zur Aehnlichkeit mit Gott erheben. Mit solchen Farben malte der Herr, da er in unserer Natur sein eigenes Bild sich schuf. Fassest du noch die übrigen Züge der Schönheit Gottes ins Auge, so wirst du auch in Rücksicht auf diese in dem Bilde, das wir sind, die vollste Uebereinstimmung entdecken. Gott ist Vernunft und Erkenntniß . .: auch in dir siehst du Erkenntnißkraft und Vernunft, die Copie der wesenhaften Erkenntniß. Wiederum ist Gott die Liebe, und der Liebe Urquell; so lehrt uns der große Johannes: ‚die Liebe ist aus Gott' und ‚Gott ist die Liebe'. Auch diesen Zug gab uns der Schöpfer unserer Natur. Denn ‚daran', spricht er, ‚wird man erkennen daß ihr meine Jünger seyt, wenn ihr einander liebt'. Ist darum dieser Zug nicht sichtbar, dann erscheinen alle übrigen wie verzerrt. Gott endlich sieht Alles, hört Alles, durchforscht Alles. Auch du nimmst durch Ohr und Auge die Dinge wahr, und dein Geist erforscht sie und durchdringt sie" *).

Ist die Schönheit des Menschen in jeder Rücksicht nichts Anderes als seine Aehnlichkeit mit Gott, dann muß sie verloren gehen, sobald die Abkehr von Gott, die Sünde, die Züge des göttlichen Urbildes verwischt. „Schön ist Alles", fährt darum Gregor weiter unten fort, „was mit der Urgutheit harmonirt; was dagegen der Uebereinstimmung und der Aehnlichkeit mit ihr verlustig wird, das hat an der Schönheit keinen Theil mehr 151). Wenn nun nach dem Gesagten Eine die wesenhafte Gutheit, wenn der Geist dadurch schön ist, daß er nach dem Bilde dieser Urschönheit geschaffen wurde; wenn endlich die von ihm abhängige Natur gewissermaßen wieder ein Bild dieses Bildes, des Geistes, ist: dann muß offenbar der Stoff im rechten Zustande, im Besitze seiner entsprechenden Vollkommenheit bleiben, wenn die Natur ihn beherrscht; dagegen dieselbe verlieren, sobald er der Kraft die ihn bildete entzogen, und das natürliche Band zerrissen wird, das ihn mit der Urschönheit vereinigte. Das geschieht, wenn die Natur ihre rechte Stellung nicht behauptet, wenn unser Streben nicht mehr auf die Schönheit sich richtet, sondern abwärts auf das, was selbst der Verschönerung bedarf. Denn was sich der an sich gestalt- und formlosen Materie gleich macht, das nimmt nothwendig selbst ihre abstoßende Häßlichkeit an" 152).

*) Greg. Nyss. de hom. opif. c. 5.

Vierter Abschnitt.

Der Begriff der Schönheit. Weitere Entwickelung und Anwendung desselben.

Erstes Kapitel.

Der Begriff der Schönheit.

§. 1.

Definition.

I.

Drei Formeln, von denen die erste sich bei Aristoteles findet, die zweite der Lehre des heiligen Thomas, und die dritte einem Gedanken Plato's entspricht.

109. Hermann Lotze hörten wir im Anfange unseres zweiten Abschnittes in den Leistungen der deutschen Aesthetik ein Resultat vermissen, ohne welches von einer „Wissenschaft der schönen Künste" allerdings wohl eigentlich nicht die Rede seyn kann. Denn es ist nichts weniger als ein bestimmter, fester, brauchbarer Begriff der Schönheit selbst, dessen Abgang der Geschichtschreiber der „Aesthetik in Deutschland" zu constatiren sich genöthigt sah. Für uns ergibt sich nach den vorausgehenden Erörterungen und Nachweisen dieser Begriff ohne besondere Schwierigkeit.

„Einem Jeden muß es einleuchten," so dürfen wir nämlich auf Grund der namentlich im letzten Abschnitte gegebenen Beweise wohl mit Proclus dem Neuplatoniker sagen, „einem Jeden muß es einleuchten, daß die Schönheit ihrer Natur nach Gegenstand der Liebe ist: indem ja auch die mindeste Schönheit, weil in ihr ein Schimmer der Schönheit Gottes glänzt, durch ihre bloße Erscheinung unsere Liebe gewinnt, unser Herz einnimmt und fesselt. Denn also spricht im ‚Phädrus' Socrates: ‚Der Schönheit Antheil ist es, daß sie mehr als alles Andere die Augen auf

sich zieht und die Liebe' *). Mag darum das Schöne (καλόν) seinen Namen daher haben weil es anzieht (καλεῖν), oder weil es Alle die es schauen einnimmt (κηλεῖν) und ihnen Genuß bringt, es ist seinem Wesen nach Gegenstand der Liebe: weßhalb man ja auch zu sagen pflegt, die Liebe treibe den welcher liebt zur Schönheit hin" 153). Mit Einem Worte, es steht fest, daß die Schönheit der Gegenstand und Grund der Liebe ist, und zwar der eigentlichen Liebe.

Daraus folgt nun unmittelbar, — wir haben den Gedanken schon im letzten Abschnitte berührt, — daß die Schönheit, objectiv und der Sache nach, dasselbe ist wie die innere Gutheit. Denn dieser Name bezeichnet eben jene Beschaffenheit der Dinge, vermöge deren sie sich eignen, für den vernünftigen Geist den Gegenstand eigentlicher Liebe zu bilden: das ergibt sich klar aus den Begriffen der inneren Gutheit und der eigentlichen Liebe, die wir früher festgestellt haben **).

Nicht minder offenbar ergibt sich überdies, als Erledigung der beim Beginn unseres dritten Abschnittes allein noch offenen Frage, daß der Genuß welchen die Anschauung schöner Erscheinungen, eben insofern sie schön sind, uns gewährt, nicht „Freude in Rücksicht auf das Nützliche" seyn kann, nicht „vegetativer" Genuß, nicht „sinnlicher", auch nicht „intellectualer", sondern einzig „Genuß aus eigentlicher Liebe". Denn die vier zuerst genannten Arten des Genusses haben nicht die innere, sondern die äußere Gutheit zum Gegenstande, und sie gründen sich nicht auf eigentliche Liebe, sondern auf uneigentliche ***).

Wir müssen folglich so definiren: Die Schönheit der Dinge ist deren innere Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen.

Diese Definition ist uralt. „Schön", so lehrt nämlich bereits Aristoteles, „schön ist dasjenige, was dazu angethan ist, selbst und für sich den Gegenstand unseres Strebens zu bilden, und darum Beifall verdient; oder anders: schön ist das an sich Gute, insofern es eben durch seine Gutheit Genuß gewährt 154). Die erste dieser zwei Erklärungen ist für den practischen Gebrauch in der Theorie der Beredtsamkeit berechnet; die zweite ist strenger und allgemeiner: und „eine bessere als diese dürfte schwerlich gefunden werden", hat dazu, vielleicht nicht mit Unrecht, in neuester Zeit ein Gelehrter bemerkt †). Eben diese Letztere enthält aber offenbar ganz denselben Gedanken, wie die unsrige.

*) Plat. Phaedr. Steph. 250 d. Bip. vol. 10. p. 329.

**) Vgl. N. 38. 50. 52. 56. S. 60. 72. 73. 80.

***) Oben, N. 62 ff. S. 85 ff.

†) Hermann Baumgart, „Aristoteles, Lessing und Goethe" (Leipzig 1877) S. 72.

110. Die Bedingung unter welcher die Liebe der inneren Gutheit zum Genusse wird, haben wir im zweiten Abschnitte nach St. Augustin, Thomas und Pallavicini bestimmt. Die klare Erkenntniß der inneren Gutheit des Gegenstandes, sagten wir dort, bildet das psychologische Moment, an welches der „Genuß aus eigentlicher Liebe“ gebunden ist*). Nun ist es aber allein und ausschließlich die innere Gutheit, welche dadurch, daß der vernünftige Geist sie erkennt, demselben Genuß gewährt; bei der äußeren Gutheit dagegen bedarf es, damit sie genußbringend werde, ganz anderartiger Voraussetzungen, wie das aus dem früher Gesagten klar hervorgeht**).

Diese zwei Wahrheiten bieten uns die Möglichkeit, die eben gegebene Definition dem Ausdrucke nach umzugestalten, ohne daß ihren Inhalt eine Aenderung trifft. Wenn wir nämlich das eben bezeichnete psychologische Moment, — die Erkenntniß, — in die Definition aufnehmen, so wird dadurch die nähere Bestimmung der Gutheit durch das Wort „innere“ überflüssig: eben weil jenes Moment ausschließlich in Rücksicht auf die innere Gutheit Anwendung findet. Als ein zweiter Ausdruck für das Wesen der Schönheit ergibt sich mithin diese Formel:

Die Schönheit der Dinge ist deren Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntniß derselben, Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen.

Wer es der Mühe werth findet, die erste Auflage dieses Buches zur Hand zu nehmen, der kann sich überzeugen, daß die Auffassung des Wesens der Schönheit welche wir dort aussprachen, ganz dieselbe ist, wie die namentlich in der vorigen Nummer gegebene. In einer drei Jahre später veröffentlichten Abhandlung***) wiederholten wir diese Auffassung, und fanden zugleich Veranlassung, sie noch fester zu begründen; die zwei Definitionen welche wir dort aufstellten, stimmen mit der hier in N. 109 gegebenen und der in N. 111 noch zu gebenden dem Inhalte nach vollkommen überein: die zwei Letzteren haben vor jenen nur den Vorzug einer präciseren Fassung. Die jetzt in dieser Nummer, als die zweite, von uns entwickelte Formel findet sich auch in der eben genannten Abhandlung noch nicht; aber das Element wodurch sie sich characterisirt, ist dort gleichfalls schon hervorgehoben und benutzt. Weder vor achtzehn Jahren in der ersten Auflage dieser unserer „Aesthetik“, noch drei Jahre später in der erwähnten psychologischen Abhandlung, waren wir in der

---

*) Oben, N. 69. 70. S. 90 ff.

**) Oben, N. 62 ff. S. 85 ff.

***) Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie (Innsbruck 1868) S. 84—86.

Lage, einen Schriftsteller aus neuerer Zeit nennen zu können, durch welchen die von uns hinsichtlich des Wesens der Schönheit festgehaltene Anschauung gleichfalls vertreten erschiene. Jetzt können wir das; und wir haben um so mehr Grund, uns darüber zu freuen, als es einer der hervorragendsten und verdientesten Gelehrten unseres Jahrhunderts ist, den wir auf unserer Seite sehen. Die eben in dieser Nummer von uns gegebene Formel ist nämlich genau jene Definition, welche Kleutgen in seinem neuesten Werke als „Thesis“ hinstellt 155).

Diese Thatsache könnte schon genügen, um zu beweisen, daß unsere Lehre von dem Wesen der Schönheit jener des heiligen Thomas vollkommen entspricht: denn Kleutgen gibt in seinem theologischen Handbuche genau eben die Lehre dieses Kirchenlehrers wieder*). Deßungeachtet wollen wir nicht unterlassen, auch diese Uebereinstimmung selbständig nachzuweisen, aber erst, nachdem wir in der folgenden Nummer zunächst unsere dritte Formel für den Begriff der Schönheit entwickelt haben.

111. Diese ergibt sich, wenn wir in unserer ersten Formel (N. 109) jene etwas vertiefte Definition der inneren Gutheit verwerthen, die wir im zweiten Abschnitte, wo eben von dieser die Rede war, an erster Stelle aufgeführt haben**). Die bezeichnete Substitution führt uns nämlich zu diesem Ausdrucke:

Die Schönheit der Dinge ist deren thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern sie durch diese demselben Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen.

In seinen verdienstvollen „Erläuterungen“ zu der Schrift St. Augustins „Ueber die erste religiöse Unterweisung“ ***) macht Augustin Gruber einmal die Bemerkung: „Die Weisheit Gottes als ‚das Haben der vollkommensten Absichten und das Anwenden der vollkommensten Mittel‘ Kindern darstellen wollen, ist verlorene Mühe; ihnen wird Gottes Weisheit nur dadurch erkennbar, daß Gott Alles schön eingerichtet hat.“ Die Bemerkung ist ohne Zweifel durchaus gegründet und wahr. Wenn sie aber das ist; wenn somit die Kinder — und in gleicher Weise überhaupt Alle deren Geist nicht an abstractes Denken gewöhnt ist — den Begriff der Weisheit Gottes am leichtesten und am sichersten eben in der Schönheit seiner Werke erfassen: dann müssen in dem ursprünglichsten und wesentlichsten intellectuellen Besitze der Menschheit die Begriffe „Schönheit“ und „Vernünftigkeit“ oder „Uebereinstimmung mit den Forderungen des vernünftigen Geistes“ überaus nahe bei einander liegen.

---

*) Cfr. Kleutgen, Instit. Theol. vol. 1. pag. IV. V.

**) Oben, N. 38. S. 60.

***) *De catechizandis rudibus.*

Und überaus nahe bei einander lagen diese zwei Begriffe gleichfalls im Geiste der socratischen Weisheit. Bei den sprachwissenschaftlichen Untersuchungen, welche Plato in seinem Dialoge „Cratylus" den Socrates mit zwei anderen Weisen anstellen läßt, kömmt auch der Ursprung und die erste Bedeutung des Wortes καλόν (schön) zur Sprache. Socrates gesteht, daß es schwer sey, dieselben festzustellen; aber er ist der Ansicht, „das Wort καλόν drücke ursprünglich und zunächst ein Attribut des vernünftigen Geistes aus. Dieser nämlich, die Vernunft der Götter oder der Menschen oder beider, sey es, was den Dingen ihre ‚Namen gebe', sie ‚nenne' (καλεῖν), und darum τὸ καλοῦν heiße, das ‚namengebende' Princip. Nun sey aber, anderseits, gerade was die Vernunft und der erkennende Geist wirkt, immer dasjenige, was wir unseres Beifalls würdig finden, was wir ‚schön' nennen und um seiner Schönheit willen lieben; sowie umgekehrt Alles mißfalle, was nicht der Vernunft gemäß sey. Weil also die Vernunft, aus dem vorher angegebenen Grunde, den Beinamen τὸ καλοῦν führe, deßhalb habe man das mit der Vernunft Uebereinstimmende als καλόν, schön, bezeichnet" *). Von der etymologischen Hypothese welche Plato in diesen Worten aufstellt, mag man halten was man will; auch den „Areopagiten" und Proclus sahen wir καλόν auf καλοῦν zurückführen, nur mit anderer Deutung; uns ist es hier nicht um griechische Wortbildung zu thun, sondern um den Gedanken den Plato an seine Hypothese knüpft, oder vielmehr, durch welchen er auf dieselbe geführt wurde. Dieser Gedanke ist aber offenbar kein anderer, als der Satz welcher in der zuletzt gegebenen Definition hervortritt, und den wir überdies im zweiten Kapitel des dritten Abschnittes eingehend bewiesen haben, daß nämlich die Schönheit der Dinge, objectiv und der Sache nach, nichts Anderes ist, als die Uebereinstimmung derselben mit dem vernünftigen Geiste. „Daß Alles", schreibt Eduard Müller, nachdem er die sprachwissenschaftliche Hypothese für einen Scherz erklärt hat, „daß Alles was die Vernunft wirke, und nur was die Vernunft wirke, schön sey, dies war ohne Zweifel Plato's ernsthafte Meinung" **).

Schleiermacher bemerkt zu den angeführten Worten des Socrates, die von demselben aufgestellte Ableitung „weiche so sehr ab von dem gemeinen Gebrauche des Wortes (καλόν), daß sie eine andere als die sittliche Anwendung desselben gar nicht umfassen könne" ***). Wir müssen diese Ansicht eben so unrichtig als ungegründet finden. In den schönen Erscheinungen der physischen Ordnung, sey es der intellectualen oder jener der Körper, tritt uns deren Uebereinstimmung mit den Vorzügen und

---

*) Plat. Cratyl. Steph. p. 416 b—d. Bipont. 3. p. 296. 297.

**) Ed. Müller, 1. S. 70. (Citirt 31.)

***) F. Schleiermacher, Platons Werke, Thl. 2. Bd. 2. (Berlin 1857) S. 327.

den Forderungen der Vernunft nicht minder unverkennbar entgegen, als in der Tugend, dem Schönen der „sittlichen" Ordnung; und gerade in Rücksicht auf die schönen körperlichen Dinge hörten wir früher (88. S. 118 f.) die drei Anhänger der Anschauungen Plato's diese Uebereinstimmung hervorheben. Die Uebersetzung der Stelle welche Schleiermacher (a. a. O. S. 55) auf Grund seiner irrigen Voraussetzung gibt, läßt sich nur als ganz mißlungen bezeichnen.

II.

Die von uns gegebene Bestimmung des Wesens der Schönheit entspricht vollkommen der Lehre des heiligen Thomas.

112. Die Wahrheit dieses Satzes könnte schon dadurch hinlänglich erwiesen erscheinen, daß wir unsere Untersuchung vorzugsweise auf die Lehre des heiligen Thomas gegründet, und in Rücksicht auf alle Prämissen aus denen zuletzt unsere Definitionen hervorgingen, fort und fort dargethan haben, daß sie nichts Anderes enthielten, als eben seine Anschauungen. Indeß wir haben Gründe, für den Satz hier überdies auch noch den unmittelbaren und directen Beweis folgen zu lassen.

Die zwei vorzüglichsten unter den wenigen Stellen, wo Thomas sich veranlaßt sieht, den Begriff der Schönheit zu berühren, wurden bereits im ersten Abschnitt angeführt*). In beiden lehrt Thomas zunächst, daß „die Gutheit und die Schönheit objectiv und der Sache nach Eines und dasselbe seyen". Der Leser weiß, daß das auch unsere Lehre ist. Thomas spricht die nämliche Wahrheit auch an einer dritten Stelle aus, deren wir bisher noch nicht erwähnt haben 156).

„Nur dem Begriffe nach", heißt es weiter, „unterscheidet sich die Schönheit von der Gutheit" 157). Wie denn? Gutheit wird einem Dinge zugesprochen, insofern „in demselben das Strebevermögen Genuß findet", oder, insofern „einfach das Ding selber dem Strebevermögen angenehm ist" 158). Als schön dagegen bezeichnet man ein Ding, insofern „das Strebevermögen darin Genuß findet, daß wir es anschauen oder erkennen", oder, insofern „schon die bloße Erkenntniß des Dinges" dem Strebevermögen „angenehm ist" 159).

Die Gutheit eines Dinges, lehrt also Thomas, besteht darin, daß „das Ding selber" dem Strebevermögen zusagt, oder daß dieses Vermögen Genuß findet „in dem Dinge selber". In wiefern findet unser Strebe-

---

*) Ich meine die Stellen: In libr. B. Dionys. Areop. de div. nomin. c. 4. lect. 5. extr., und S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3.

Die erste findet sich oben S. 25, die zweite S. 49 f.; vgl. die Anmerkungen n. 10 und n. 45.

vermögen „in einem Dinge selber" Genuß? In sofern, und einzig in sofern, als das Ding entweder als geeignetes Mittel für einen uns erwünschten Zweck wirksam ist, oder den angemessenen Gegenstand bildet für eines unserer Vermögen, — sey es für das vegetative Vermögen, sey es für das sinnliche Erkenntnißvermögen, oder endlich für das höhere Erkenntnißvermögen; mit anderen Worten, einzig in sofern, als das Ding äußere Gutheit besitzt*). Faßt dagegen unser Geist ein Ding nicht als Mittel für irgend einen von uns gewollten Zweck ins Auge, noch als das geeignete Object für eines der genannten drei Vermögen; fassen wir es lediglich seiner inneren Gutheit nach auf, indem wir erkennen, wie es mit unserer Vernunft und den ihr anerschaffenen Normen des Denkens und Strebens in Uebereinstimmung steht; dann erzeugt sich gleichfalls Genuß: aber nicht „in dem Dinge selber" finden wir diesen, d. h. nicht in der Wirksamkeit des Dinges, nicht in dem Gebrauche desselben und der Beschäftigung damit, sondern schon „darin daß wir es bloß anschauen und erkennen" 160).

Wollte man hiernach, ausschließlich auf Grund der besprochenen Gedanken des großen Kirchenlehrers, eine Definition der Schönheit bilden, so könnte sich keine andere ergeben, als jene die wir vorher in unserer zweiten Formel (110. S. 149), als aus unseren eigenen Prämissen hervorgehend, bereits aufgestellt, und mit Kleutgens Thesis identisch gefunden haben.

113. Von der ersten der oben (S. 152) bezeichneten Aeußerungen des heiligen Thomas haben wir bisher nur Einen Gedanken benutzt. Wollen wir jetzt auch den anderen berücksichtigen, so wird sich daraus nur eine Bestätigung des eben Gesagten ergeben.

„In dem Begriffe der Schönheit", so lautet dieser Gedanke, „tritt zu jenem der Gutheit ein Merkmal hinzu: die Beziehung (des Dinges) zu einem Vermögen, welches die Gutheit, als solche, zu erkennen im Stande ist" **).

Eine gewisse Beziehung nun zum Erkennen und zu einem Erkenntnißvermögen liegt bereits in dem Begriffe der Gutheit selbst. Denn als gut, d. h. als geeigneter Gegenstand des Strebens, kann ein Ding nicht gedacht werden, ohne daß es zugleich als erkennbar gedacht würde: es gibt kein Streben, keine Liebe, die nicht durch irgend ein Erkennen bedingt wäre, und wo ein Strebevermögen gedacht wird, da wird hiermit allein auch schon ein erkennendes Princip (irgend welcher Art) gedacht 161). Von dieser Beziehung zum Erkennen kann mithin Thomas nicht sagen wollen, „sie trete in dem Begriffe der Schönheit zu jenem der Gutheit

*) Vgl. N. 62 ff. S. 85 ff.

**) Der vollständige Text findet sich oben, S. 25, und in der Anmerkung n. 10.

hinzu": denn der Letztere wird aufgehoben, wenn man sie von ihm wegnimmt.

Aber auch jene Beziehung zum Erkenntnißvermögen kann er nicht im Auge haben, vermöge deren jedes Ding, und darum auch jedes gute Ding, der natürliche Gegenstand des höheren Erkennens, das Object der Intelligenz zu seyn sich eignet, und unter dieser Rücksicht als „wahr" (im metaphysischen Sinne des Wortes) bezeichnet wird. Denn der Begriff der „Wahrheit" entsteht ja nicht, indem das Merkmal der Beziehung zum höheren Erkennen zu dem Begriffe der Gutheit, sondern indem dasselbe einfach zum Begriffe des Seyns hinzutritt 162).

Nur Eine „Beziehung zu einem erkennenden Vermögen" bleibt hiernach übrig, von der die Worte des heiligen Thomas gelten können. Wir haben dieselbe im zweiten Abschnitte kennen gelernt. Der vernünftige Geist, sagten wir dort, erreicht und umfaßt den Gegenstand seiner „eigentlichen" Liebe dadurch, daß er ihn mittelst klarer Anschauung in sich aufnimmt, indem er denselben als „an sich Gutes" klar erkennt; und das psychologische Moment durch welches die Liebe des „an sich Guten" zum Genusse wird, ist darum die klare Erkenntniß der inneren Gutheit des Dinges, auf welches sich die Liebe richtet*). Einzig die hiermit bezeichnete Beziehung zu einem höheren Erkennen, sagen wir, kann es seyn, welche Thomas im Auge hat, wenn er lehrt, „es trete in dem Begriffe der Schönheit zu jenem der Gutheit hinzu das Merkmal der Beziehung des Dinges zu einem Vermögen, welches die Gutheit, als solche, zu erkennen im Stande sey". Das ist aber wieder genau unsere Lehre.

114. Eben diese der Schönheit specifisch eigenthümliche, und sie dem Begriffe nach von der Gutheit unterscheidende Beziehung zu dem höheren Erkennen war es auch, welche die Scholastik ins Auge faßte, wenn es sich um die Frage handelte, welche Art von Causalität der Schönheit zugesprochen werden müsse.

Als der Gutheit eigen erkannte sie nämlich die Finalcausalität 163). „Die Gutheit", heißt es wieder bei Thomas, „ist jene Beschaffenheit der Dinge, wodurch sie sich eignen, Gegenstand des Strebens zu seyn. Nun ist das Streben gleichsam eine Bewegung nach dem Gegenstande hin, deßhalb eignet der Gutheit die Finalcausalität" 164).

Das Nämliche ließ sich von der Schönheit offenbar nicht sagen. Auch diese zwar ist den Dingen eigen, insofern dieselben dem Strebevermögen gegenüber gedacht werden; aber der ihr entsprechende Act des Strebevermögens ist der Genuß, und dieser erzeugt sich, „wenn das strebende Wesen den Gegenstand seiner Liebe erreicht hat und ihn um-

---

*) Oben, N. 69. 70. S. 90 ff.

faßt"*). Hier ließ sich also das Bild der „Bewegung nach dem Gegenstande hin" nicht mehr festhalten; bezeichnete ja, eben in Rücksicht auf das erwähnte Moment, die Scholastik den Genuß als „die Ruhe" des Strebens**). So konnte man denn nicht anders, als jenes psycho-logische Moment berücksichtigen, an welches der kalleologische Genuß gebunden erscheint, nämlich die klare Erkenntniß des Gegenstandes und seiner Gutheit. Dem Erkenntnißacte aber steht sein Gegenstand, unter einer bestimmten Rücksicht, als dessen *causa formalis* gegenüber 165): es ergab sich mithin von selbst, daß als die der Schönheit zuzusprechende Causalität die Formalcausalität zu gelten habe 166).

Auch diese Anschauungen des heiligen Kirchenlehrers enthalten nichts, das nicht mit den von uns vorgetragenen in vollstem Einklange stände.

§. 2.

Die Schönheit gegenüber der Wahrheit und der Gutheit.

Die Schönheit und die Wahrheit. Die Gutheit verhält sich zur Schönheit, wie die Liebe zum Genuß. Nähere Bestimmung des Verhältnisses dieser zwei psychischen Vorgänge, nach Aristoteles und Thomas von Aquin, und Folgerungen hieraus in Rücksicht auf das Verhältniß der zwei in Rede stehenden Attribute.

115. Wie sich die Schönheit zu jenen zwei Vorzügen der Dinge verhalte, welche so häufig neben ihr genannt werden, oder vielmehr, wie sie sich von dem einen und dem andern unterscheide, das wurde großentheils bei verschiedenen Anlässen schon angedeutet. Deßungeachtet wollen wir hier, nachdem wir den Begriff der Schönheit festgestellt haben, diese Frage noch für sich behandeln, namentlich auch, um nicht Einzelnes ungesagt zu lassen, das gerade für die Wissenschaft der schönen Künste seinen Werth hat.

Die (metaphysische) Wahrheit zunächst ist das Attribut des Seyenden gegenüber dem Erkenntnißvermögen des vernünftigen Geistes 167). Ein Ding ist „wahr", insofern es mit seinem Urbilde in der Intelligenz Gottes übereinstimmt; ein „wahrer Stein" z. B. ist derjenige Körper, welcher alle Eigenschaften besitzt, die nach der Idee Gottes zum Wesen des Steines gehören 168). Die metaphysische Wahrheit der Dinge wäre hiernach zu definiren als „die Uebereinstimmung derselben mit der Weisheit Gottes"; denn diese ist die oberste Norm alles Seyns.

---

*) Oben, N. 60. S. 84 f.

**) Oben, a. a. O.

Der Unterschied zwischen der Wahrheit der Dinge und der Schönheit derselben ergibt sich hiernach von selbst. Der erschaffene Geist ist nach dem Bilde Gottes gemacht: alles Seyende bildet darum, insofern und weil ihm Wahrheit eigen ist, den natürlichen Gegenstand seines Erkennens. Es stehen also die Dinge, vermöge ihrer Wahrheit, nur zum Erkenntnißvermögen in unmittelbarer und directer Beziehung, nicht aber zum Strebevermögen.

116. Viel näher als der Wahrheit steht die Schönheit der Gutheit, aber keineswegs so, daß sie mit ihr identisch wäre. „Die Schönheit der Dinge", haben wir in unserer Definition zunächst gesagt, „ist deren innere Gutheit." Die Gutheit ist dem Seyenden eigen in seiner Beziehung zum Strebevermögen 169), und die innere Gutheit insbesondere dem Streben des vernünftigen Geistes gegenüber; das Letztere gilt mithin auch von der Schönheit. Aber darum sind diese zwei Vorzüge noch nicht Eines und dasselbe. Der Act des Strebevermögens der Gutheit gegenüber ist, allgemein, die Liebe: und zwar der inneren Gutheit gegenüber die eigentliche, der äußeren gegenüber die uneigentliche Liebe. Auch der Schönheit gegenüber erzeugt sich naturgemäß eigentliche Liebe, — denn sie ist ja wesentlich innere Gutheit; aber der eigentliche psychische Vorgang, auf Grund dessen eben diese Letztere als „Schönheit" anerkannt, und mit diesem Namen bezeichnet wird, ist nicht diese Liebe, sondern der Genuß, welcher sich, insofern ihr Gegenstand und seine Gutheit klar erkannt wird, gleichfalls mit natürlicher Nothwendigkeit an diese Liebe anschließt. Es verhält sich somit die Schönheit zur inneren Gutheit, wie zur eigentlichen Liebe der aus dieser, unter der eben noch erwähnten Bedingung, hervorgehende Genuß.

In der Venus Urania personificirte der alte Mythus nicht allein die Schönheit, sondern nach mehreren Platonikern zugleich die innere Gutheit*). Dieser Urania Sohn war der ältere oder der himmlische Amor, Ἔρως οὐράνιος, die eigentliche und edle Liebe zu dem an sich Guten und Schönen; als die Tochter aber dieses Amor und der Psyche nennt der Mythus die Freude**). Sollten wir Unrecht haben, wenn

---

*) Pallavicini, del bene l. 2. c. 12.

**) Vgl. Apuleii Metamorphos. l. 6. c. 24. ed. Bip. 135.

Aus Plato (Conviv. Steph. 180 d. e. Bip. 10. p. 182) sehen wir, daß es zwei Venus gab: die ältere war die Tochter des Himmels (des Uranus, darum Urania, die himmlische), ohne Mutter (ἀμήτωρ), die jüngere die Tochter des Zeus und der Dione; diese hieß im Gegensatze zur ersten „die gemeine" (πάνδημος, vulgaris). In derselben Weise unterschied man einen doppelten Amor: der Sohn der Urania stellte die „eigentliche" Liebe des Guten und Schönen dar, die geistige Liebe (ἔρως οὐράνιος), der Sohn der gemeinen Venus war die Personification der sinnlichen Liebe, richtiger der Begierde (ἔρως πάνδημος). In der bekannten Fabel von

wir in dieser Dichtung nichts Anderes finden, als den allegorischen Ausdruck unserer Auffassung von dem Verhältniß der Gutheit und der Schönheit, der Liebe und des Genusses?

117. Anhaltspunkte zu einer eingehenderen Erläuterung des gegenseitigen Verhältnisses der Gutheit und Schönheit müssen sich dem Gesagten zufolge offenbar ergeben, wenn wir das Verhältniß der zwei eben noch genannten psychischen Vorgänge, der Liebe und des Genusses, beide ganz allgemein gefaßt, näher bestimmen.

Aristoteles characterisirt dasselbe mit Einem Worte, wenn er sagt, der Genuß „bilde den Abschluß der Thätigkeit", oder er „vollende" dieselbe, „wie das blühende Aussehen den Jüngling und die Jungfrau" 170). Eine sehr gute Erklärung dieser Bestimmung gibt wieder Thomas von Aquin. „Der Genuß", so hören wir von ihm, „vollendet die Thätigkeit in zweifacher Rücksicht. Einerseits nämlich tritt zu jenem Gute das in der Thätigkeit liegt, mit dem Genusse, als der Ruhe des Strebens in der Gutheit worauf es sich richtet, ein zweites Gut hinzu: und so bildet derselbe für die Thätigkeit das sie ergänzende Moment. Ueberdies aber vollendet anderseits der Genuß die Thätigkeit auch noch mittelbar, durch seinen Einfluß auf das thätige Princip. Dieses nämlich wendet sich, eben weil es in seiner Thätigkeit Genuß findet, mit größerer Aufmerksamkeit derselben zu, und vollzieht sie mit intensiverer Energie. Das hat Aristoteles im Auge wenn er (Ethik, 10, 5) sagt, der Genuß der sich mit einer Thätigkeit verbindet, mache dieselbe intensiver, indeß er gleichzeitig jeder anderartigen Thätigkeit hinderlich sey" 171).

Sehr dienlich zu weiterer Erklärung, namentlich des ersten dieser zwei Gedanken, ist eine andere Stelle. Die Thätigkeit, heißt es dort, und der sich an dieselbe anschließende Genuß, „sind nicht als zwei Güter zu betrachten, sondern als ein einziges. Wie nämlich das Moment welches einem Dinge seine Vollendung gibt, und dieses Ding selber, zusammen Eines sind, indem sie zusammen eben das Ding in seiner Vollendung

---

Amor und Psyche nun, welche namentlich der Neuplatoniker Apulejus in seinen Metamorphosen (l. 4. c. 28 — l. 6. c. 24) erzählt, ist die Rede von der Venus Urania und dem ihr entsprechenden „himmlischen" Amor: das geht aus verschiedenen Stellen (z. B. l. 4. c. 28. 30. ed. Bip. 90. 91) klar hervor. Wenn es mithin am Schluß der Erzählung (6, 24) heißt: „Nascitur illis filia, quam *Voluptatem* nominamus", so kann unter diesem Namen nur die geistige Freude, nicht die niedere Lust verstanden seyn. Auch Forcellini (Lexic. totius Latinit.) sagt von der Göttin Voluptas: „Narrant eam fuisse filiam Cupidinis *primi* ex Psyche filia Apollinis." Die Voluptas deren Cicero (de nat. deor. 2. c. 23) erwähnt, ist freilich eine andere. Aber wo findet sich in den Fabeln der heidnischen Mythologie, an denen so viele Leidenschaften und so viele Phantasien dichteten, Uebereinstimmung und Consequenz?

ausmachen: so bildet auch der Genuß mit der Thätigkeit zusammen die Eine Thätigkeit in ihrer Vollendung, (und diese ist die Glückseligkeit). Denn, wie im zehnten Buche seiner Ethik Aristoteles lehrt, der Genuß ist die Vollendung der Thätigkeit. Die Frage aber, was von diesen Beiden man um des Anderen willen zu beabsichtigen habe, — ob man nämlich um der Thätigkeit willen den Genuß suchen solle, oder umgekehrt, — diese Frage läßt Aristoteles an der bezeichneten Stelle ungelöst. Die richtige Antwort übrigens dürfte diese seyn, daß die Thätigkeit dem Genusse gegenüber den Zweck bildet. Denn alle Vorzüge zweiten Ranges haben keine andere Bestimmung, als diese, dem Dinge wozu sie gehören, seine letzte Vollendung zu geben. Nun ist aber der Genuß ein Vorzug dieser Art: er tritt zu der Thätigkeit hinzu, um derselben ihre letzte Vollendung zu geben, wie der Jugend das blühende Aussehen ihre letzte Vollendung gibt. Somit bildet die Thätigkeit den Zweck des Genusses" 172).

Diese Gedanken, bei denen der Mann aus Stagira sowohl als der Kirchenlehrer von Aquin den Genuß g a n z a l l g e m e i n im Auge haben, sollten uns eine tiefere Einsicht vermitteln in das Verhältniß jener zwei inneren Vorgänge, durch welche sich das Wesen der inneren Gutheit und der Schönheit bestimmt, das Verhältniß der eigentlichen Liebe nämlich und des an sie sich anschließenden Genusses. Uebertragen wir jetzt die erhaltenen Andeutungen auf unseren Gegenstand, so ergibt sich Folgendes.

1. Wie die eigentliche Liebe und der Genuß, so sind auch die innere Gutheit und die Schönheit nicht zwei je für sich abgeschlossene, selbständige Vorzüge der Dinge, sondern ein einziger.

2. Der inneren Gutheit geht etwas ab, solange sie bloß Gegenstand der Liebe ist, und nicht auch des Genusses. Nicht so, als ob i h r W e s e n aufgehoben wäre, wo jenes Letztere fehlt: aber sie besitzt ohne dasselbe nicht die ganze ihr zustehende Vollendung. Nämlich, was die innere Gutheit zur Schönheit macht, das ist ihr gegenüber ungefähr das, was an der Rose der Wohlgeruch, am Golde der Glanz, am Jünglinge das blühende Aussehen und der Vigor der Jugend ist.

3. Nur, wenn sie als Schönheit gedacht wird, erscheint die innere Gutheit in ihrer Vollendung; mit anderen Worten, nur in sofern, als sie einem vernünftigen Geiste gegenüber gedacht wird, der sie klar erkennen, und dadurch in ihr Genuß finden kann.

4. Wie der Duft der Blume wegen da ist, — damit sie nämlich vollendet sey in ihrer Art, — so die Schönheit um der Gutheit willen, und nicht umgekehrt. Mit anderen Worten: Die Weisheit Gottes läßt mit der Liebe des an sich Guten, wenn dasselbe in seiner Gutheit klar erkannt wird, den Genuß sich verbinden eben um jener Liebe willen. Der Genuß den er in der Schönheit findet, soll dem vernünftigen Geiste

ein Sporn seyn, sich der Liebe des an sich Guten zuzuwenden, und sich mit demselben, um es ganz und voll zu sehen, eingehend zu beschäftigen; der Genuß soll überdies der Liebe größere Kraft, stärkere Intensität, festere Dauer und jene Energie geben, wodurch sie geeigneter ist, das Thun zu leiten, und auf das gesammte Leben bestimmenden Einfluß zu üben.

§. 3.

Eine Bestätigung unserer Anschauungen aus den zwei classischen Sprachen des Alterthums.

Die griechische Sprache bezeichnet den Begriff „an sich gut" sehr häufig durch „καλός", die lateinische umgekehrt den Begriff „schön" durch *honestus.*

118. Die innere Gutheit und die Schönheit, sagten wir vorher, sind nicht zwei von einander geschiedene, je für sich selbständige Eigenschaften der Dinge, sondern eine einzige; die Schönheit ist die innere Gutheit selbst, aber in ihrer Vollendung, und die Gutheit ist unvollendete Schönheit. Nur, wenn sie von solchen Voraussetzungen ausging, konnte die griechische Sprache zur Bezeichnung des Begriffs „an sich gut" mit Vorliebe das Wort gebrauchen, dessen erste Bedeutung „schön" ist, nämlich καλός; und nur auf Grund der gleichen Anschauungen konnte umgekehrt die Sprache Latiums ihren eigentlichen Ausdruck für „schön", nämlich *pulcher,* in der Weise wie sie es that, durch denjenigen vertreten lassen, der zunächst und eigentlich den Begriff „an sich gut" bezeichnet, durch das Wort *honestus* nämlich.

119. Die zuerst erwähnte Thatsache, daß die griechische Sprache ihr „καλός" sehr häufig anwendet, um den Begriff „an sich gut" auszudrücken, und namentlich jenen Theil dieses Begriffes welcher das Attribut des Vorzüglichsten unter allem „an sich Guten" bildet, nämlich den Begriff „ethisch gut", diese Thatsache, sagen wir, ist allgemein bekannt 173). Ganz unverkennbar diesen letzteren Sinn, und keineswegs die Bedeutung „schön", hat καλόν z. B. im siebenten Kapitel des Briefes an die Römer, wo es nicht nur vollkommen synonym mit ἀγαθόν angewendet, sondern ausdrücklich auch dem „Bösen", κακόν, entgegengesetzt wird 174). Andere Beispiele, sowohl aus dem neuen Testament als aus der alexandrinischen Uebersetzung des alten, werden uns später noch begegnen. Die griechischen Kirchenväter gebrauchen καλός, wie Creuzer*) bezeugt, insgesammt ganz in derselben Weise. Zwei Belege die er anführt, mögen hier ihre Stelle finden. Der erste ist dem heiligen Johannes von Damascus entnommen, welcher „den Baum der Erkenntniß des Guten und Bösen" im Paradiese

*) Ad Plotini libr. de pulchritudine praeparatio, §. 4. pag. X. (Citirt 28.)

„τὸ τῆς τοῦ καλοῦ τε καὶ κακοῦ γνώσεως ξύλον“ nennt. In den Anmerkungen zu den κεφάλεια παραινετικά des heiligen Nilus aber wird die Reue, oder die Sinnesänderung (μετάνοια) erklärt als „die Umkehr vom Bösen zum Guten“, „ἡ ἀπὸ τοῦ κακοῦ εἰς τὸ καλὸν μεταγωγή“.

120. Vollkommen die gleiche Ueberzeugung von der innigen Verwandtschaft der Schönheit und inneren Gutheit tritt uns in der lateinischen Sprache entgegen; nur kömmt sie, wie schon angedeutet wurde, in umgekehrter Weise zum Ausdruck, und erscheint eben dadurch ganz selbständig, und von dem griechischen Gebrauche unabhängig.

Das eigentliche Wort für „an sich gut“ ist *honestus*. Denn nicht etwa „ethisch gut“ oder „sittlich gut“ bedeutet dieser Ausdruck zunächst, sondern eben allgemein „an sich gut“, d. h. jene Beschaffenheit, vermöge deren ein Ding „selbst und für sich den Gegenstand des Strebens bildet“ 175), oder wie Cicero sagt, vermöge deren es „durch seinen eigenen inneren Werth unsere Liebe in Anspruch nimmt, und nicht durch die Rücksicht auf irgend einen Vortheil den es uns vermitteln könnte“ 176). Dieses Wort nun hat bei den lateinischen Classikern an zweiter Stelle die Bedeutung „schön“. So gebraucht es Virgil von der Schönheit des Menschen 177), und von der Schönheit der Farbe an Pferden 178), Cicero von der architectonischen Schönheit 179), sowie von der oratorischen 180), Cornelius Nepos, Sueton und Terenz wieder von der Schönheit des Menschen 181).

Besondere Beachtung verdienen noch zwei Aeußerungen, von denen die eine sich bei Cicero, die andere bei St. Augustin findet. Zwei edlen alten Römern, dem C. Fabricius und dem Ti. Coruncanius, läßt Cicero den greisen Cato das ehrenvolle Zeugniß ausstellen: „Sie wußten, daß es einen Adel gebe und eine Schönheit, welche an sich und durch sich selbst der Liebe würdig sey, auf welche darum, mit voller Hintansetzung der Lust, jedes edle Gemüth sein Sinnen richte“ 182). In diesen Worten hören wir Cicero als das specifische Merkmal der Schönheit *(pulchrum)* genau das nämliche anführen, durch welches er in einer der vorher gegebenen Stellen das Wesen der inneren Gutheit *(honestum)* bestimmte: diese wie jene characterisirt sich dadurch, daß sie „durch den eigenen inneren Werth unsere Liebe in Anspruch nimmt“, oder „an sich und durch sich selbst der Liebe würdig ist“ *). Eine zweite Stelle wollten wir aus dem heiligen Augustin bringen. „Alles rechte Verfahren“, heißt es in dessen Schrift „83 verschiedene Fragen“, „alles rechte Verfahren, das man auch Tugend nennt, besteht darin, daß wir Genuß finden in dem was Gegenstand des Genusses seyn soll, und das gebrauchen was zum Gebrauche gegeben ist. Gegenstand des Genusses soll aber das an

*) Man vergleiche die Anmerkungen n. 182 und 176.

sich Gute seyn, zum Gebrauche dagegen dasjenige dienen, was seiner Natur nach Mittel für ein Anderes ist. Unter der ‚inneren Gutheit' verstehe ich hier die Schönheit, welche nur die Vernunft erkennt" 183). Noch unmittelbarer, als in der vorhergehenden Stelle Cicero, läßt St. Augustin hier die Anschauung hervortreten welche wir ausgesprochen haben, daß nämlich die Schönheit und die Gutheit nicht zwei je für sich bestehende, von einander unabhängige Vorzüge, daß sie vielmehr innig verwandt, und der Sache nach geradezu Eines und dasselbe sind.

§. 4.

Die Schönheit als Transcendentalbegriff.

I.

Alles Seyende ist schön. Die Schönheit muß mithin als Transcendentalbegriff gelten; indeß die Metaphysik hat sie darum keineswegs, neben der Gutheit, unter den Transcendentalbegriffen ausdrücklich zu nennen. Welche die Elemente der Schönheit seyen. Diese Letzteren bei Aristoteles und Thomas von Aquin.

121. „Alles Gute ist schön", läßt Plato den Timäus sagen, in jenem Dialoge der von diesem den Namen hat 184). Der gleichen Ueberzeugung gibt Plato im „Gastmahle" Ausdruck, indem Socrates dem Agatho die Frage stellt: „Meinst du nicht, daß das Gute immer auch schön ist?" 185) Denn Socrates erwartet auf seine Frage eine bejahende Antwort, und Agatho stimmt ihm wirklich bei. Und die nämliche Lehre hielt die Stoa fest: nach Antisthenes, wie Diogenes von Laerte berichtet, ist „alles Gute schön, und alles Schlechte häßlich" 186). In voller Uebereinstimmung endlich mit der socratischen Weisheit lehrt Basilius der Große: „Die Liebe des Menschen richtet sich naturgemäß auf das Schöne. Ihrer Natur nach schön und liebenswürdig ist aber die Gutheit" 187).

Nur die vier Zeugnisse die wir hier aufgeführt haben, sind uns noch neu, nicht auch der Gedanke den sie enthalten. Denn daß „alles Gute schön ist", das ist offenbar eine Folgerung die sich aus allem Früheren, und insbesondere aus unserer Definition der Schönheit (N. 109—111) von selbst ergibt. Wir heben den Gedanken hier nur deßhalb hervor, um damit einen anderen Satz der Metaphysik zu verbinden, und dann aus beiden einen Schluß zu ziehen. „Alles Seyende ist gut" 188), so lautet dieser zweite Satz; derselbe ist einem Jeden geläufig, dem die Metaphysik nicht fremd ist. Aus beiden zusammen aber ergibt sich mit Nothwendigkeit der Schluß: „Folglich ist alles Seyende schön". Oder wenn wir uns der Worte des „Areopagiten" bedienen wollen:

„Die Gutheit und die Schönheit ist" (objectiv und der Sache nach) „Eines und dasselbe; denn die Schönheit und die Gutheit ist unter jeder Rücksicht der Gegenstand des Strebens; und es gibt nichts unter Allem was ist, das der Schönheit und Gutheit nicht theilhaftig wäre" 189).

Fügen wir diesem Beweise noch einen zweiten hinzu, der sich auf die Lehre des heiligen Thomas, und auf die dritte der von uns gegebenen Definitionen gründet. Jedes Wesen steht, insofern es ist, mit der Wesenheit Gottes in thatsächlicher Uebereinstimmung 190); und jedes Wesen bildet, eben auf Grund dieser Uebereinstimmung, für Gott einen Gegenstand der Freude, und zwar der Freude aus eigentlicher Liebe 191). Nun ist aber die Schönheit der Dinge nichts Anderes, als „deren Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern sie durch diese demselben Gegenstand des Genusses aus eigentlicher Liebe zu seyn sich eignen (111. S. 150). Folglich muß jedem Wesen, insofern es ist, Schönheit zugesprochen werden.

Man mag es nicht gerade als eine Bestätigung unserer Anschauungen betrachten, es ist jedenfalls eine interessante Thatsache, daß auch nach Schellings Philosophie die Schönheit ein Attribut alles Seyenden bildet*).

122. „Transcendentalbegriffe" nennt die Metaphysik bekanntlich diejenigen, „welche unter keinen Gattungsbegriff fallen" **), insofern sie Attribute ihres Trägers ausdrücken welche nichts weiter voraussetzen, als einfach das bloße Seyn, und darum nothwendig in jedem Seyenden sich finden 192). Solche Begriffe pflegt dieselbe, außer jenem des Seyns selbst, fünf aufzuführen: jedes Seyende, lehrt sie, ist ein Ding, ist Eines, ist Etwas, ist wahr, ist gut 193). Ist dem eben Gesagten zufolge auch „jedes Seyende schön", so gehört offenbar auch die Schönheit zu den Transcendentalbegriffen.

Daß die Philosophie sie unter denselben nicht ausdrücklich zu nennen pflegt, ist ganz natürlich. Wir haben ja früher (117. 1. 3. S. 158) aus der Lehre des heiligen Thomas die Folgerung gezogen, daß die Schönheit und die Gutheit nicht zwei selbständige, je für sich abgeschlossene Eigenschaften der Dinge sind, sondern eine einzige; daß die innere Gutheit nur dann in ihrer Vollendung erscheint, wenn sie als Schönheit gedacht wird. Es ist somit die Schönheit in der Gutheit enthalten; und sowie sie mit dieser gesetzt ist, so muß sie auch als mit derselben genannt gelten. Ueberdies sahen wir (116. S. 156), daß die Gutheit und die Schönheit zu einander in analogem Verhältnisse stehen, wie die Liebe und der Genuß. Sind diese zwei psychischen Vorgänge Thätigkeiten Eines und desselben Vermögens, nämlich der strebenden Kraft des vernünftigen Geistes, dann

---

*) Vgl. Lotze, S. 137—139. (Cit. 18.)

**) (ideae) „quae *transcendunt* omne genus".

kann jene Beschaffenheit des Seyenden, vermöge deren es für denselben Gegenstand des Genusses ist, neben derjenigen durch welche es sein Verlangen oder seine Liebe in Anspruch nimmt, keineswegs noch als besonderes, eigenartiges Attribut unter den Transcendentalbegriffen aufgeführt werden. Nur jene Metaphysik würde sich hierzu, wie berechtigt, so auch genöthigt sehen, welche den Irrthum der neueren Psychologie adoptirt, und sich gewöhnt hätte, für den Genuß oder die Lust ein eigenes, von dem des Strebens verschiedenes Vermögen zu postuliren, das deutsche „Gefühlsvermögen".

123. Welche die Elemente der Schönheit seyen, d. h. die Eigenschaften, oder die Vorzüge, durch welche die Dinge schön sind, das ergibt sich aus den bisher festgestellten Wahrheiten von selbst. Die Elemente der Schönheit sind zahllos und mannichfaltig: denn alle Vorzüge welche einem Dinge innere Gutheit verleihen, oder anders, alle Eigenschaften, durch welche ein Ding dem vernünftigen Geiste gegenüber im Verhältnisse der thatsächlichen Uebereinstimmung mit demselben stehen kann, sind offenbar auch als Elemente der Schönheit zu betrachten. Da wir die Elemente der inneren Gutheit schon im zweiten Abschnitt (43. S. 67) aufgeführt haben, so ist es unnöthig, dieselben hier, als Elemente der Schönheit, zu wiederholen.

Aristoteles und Thomas von Aquin berühren die Frage nach den Elementen der Schönheit nur gelegentlich; darum ist es erklärlich, wenn sie nicht darauf bedacht sind, dieselben immer erschöpfend anzugeben: sie nennen in jedem Falle nur diejenigen, welche gerade ihrem Zwecke dienen. Und die Ausdrücke welche sie anwenden, bezeichnen Begriffe die sich zunächst auf die Schönheit körperlicher Dinge beziehen. Am meisten Beachtung, was Aristoteles betrifft, dürfte eine Stelle seiner Metaphysik verdienen: „Die vorzüglichsten Elemente der Schönheit sind die Ordnung, die Symmetrie, und die Bestimmtheit" 194). Thomas von Aquin aber sagt Einmal, „die Schönheit bestehe in der richtigen Verhältnißmäßigkeit" 195), oder in der Symmetrie. Bei einer anderen Gelegenheit lehrt er also: „Zur Schönheit sind drei Stücke nothwendig. Erstens Ganzheit oder Vollständigkeit, (denn wenn von einem Dinge etwas weggenommen ist, so ist es schon dadurch häßlich;) zweitens richtige Verhältnißmäßigkeit oder Symmetrie; drittens klare Sichtbarkeit; wie man ja, wenn ein Ding eine lichte Farbe hat, es ‚schön' findet" 196). In seiner Erklärung endlich der Schrift „Ueber die Namen Gottes" nennt Thomas, im Anschlusse an den Verfasser derselben, nur die zwei letzten von den drei eben erwähnten Vorzügen, nämlich die „Symmetrie" und die „klare Sichtbarkeit" 197).

Die in diesen Stellen gebrauchten Ausdrücke haben eine sehr umfassende Bedeutung, wie sich namentlich aus den zwei zuletzt angeführten

11*

Stellen ergibt, wenn man sie im Zusammenhange liest. Und wer sich die Mühe geben wollte, dem dürfte es unschwer gelingen, dieselben auf jene drei zurückzuführen, welche Thomas anderswo als die Elemente der Gutheit bezeichnet, „Maaß, Form, und Ordnung“ 198).

II.

Das Wesen der Schönheit kann nicht durch eine „absolute“ Definition ausgedrückt werden, weil die Schönheit wesentlich ein „relatives“ Attribut der Dinge ist. Daraus folgt indeß keineswegs, daß sie etwas „Subjectives“ sey. Eine anscheinende Schwierigkeit aus St. Augustin. Reflexionen nach Hermann Lotze.

124. Als „Eigenschaften durch welche die Dinge schön seyen“, haben wir im Anfange der letzten Nummer die Elemente bezeichnet, welche wir dort bestimmen wollten. Eine ganz irrige Anschauung wäre es aber, wenn jemand glauben wollte, allein durch jene Eigenschaften, oder durch die Verbindung von Vorzügen, welche unter einem höheren Gesichtspunkte die wesentlicheren derselben zusammenfaßte, das Wesen der Schönheit bestimmen und ausdrücken zu können. Eine irrige Anschauung, will ich sagen, würde es seyn, wenn man etwa die Definition aufstellte: „Die Schönheit ist die Verhältnißmäßigkeit oder Symmetrie, verbunden mit der Vollständigkeit und der klaren Sichtbarkeit“, und glaubte, damit etwas geleistet zu haben, — weil diese Definition doch eine „absolute“ sey und nicht eine „relative“, d. h. nicht eine solche, nach welcher die Schönheit der Dinge von einer Beziehung dieser Letzteren zum vernünftigen Geiste abhängig erscheint. Die Schönheit ist eben wesentlich ein relatives Attribut der Dinge; darum wird eine Definition welche sie als ein absolutes darstellt, immer falsch seyn.

Wir haben vorher nachgewiesen, daß die Schönheit zu den Transcendentalbegriffen gehört. Nun gibt es aber, neben dem Seyn selber, nur zwei Attribute des Seyenden welche absolut sind, und darum, außer jenem, nur zwei absolute Transcendentalbegriffe, die der Realität nämlich und der Einheit. Die übrigen drei („etwas“, „wahr“, „gut“) sind relative Begriffe. Und was insbesondere die zwei letzten derselben, den Begriff der Wahrheit und den der Gutheit betrifft, so sind die ihnen entsprechenden zwei Attribute dem Seyenden nur eigen, insofern es den Thätigkeiten des vernünftigen Geistes gegenüber gedacht wird 199). Es gibt aber nur zwei besondere Arten von Thätigkeiten des vernünftigen Geistes, zu welchen alles Seyende in Beziehung treten kann, Erkennen und Streben; und ebenso gibt es nur zwei Vermögen, zu welchen es sich in Beziehung denken läßt, das Erkenntnißvermögen und das Strebevermögen. Einzig und allein auf Grund seiner Beziehung also je

zu einem dieser zwei Vermögen, (oder der ihnen entsprechenden Acte,) besitzt das Seyende Wahrheit und Gutheit; und wer eine richtige Definition dieser zwei Attribute geben will, der muß nothwendig den Ausdruck dieser Beziehung in dieselbe aufnehmen 200). Vollkommen dasselbe gilt aber von der Schönheit: denn daß sie mit der Wahrheit und der Gutheit auf Einer Linie steht, das bedarf an dieser Stelle wohl nicht mehr des Nachweises. Sie ist dem Seyenden nur eigen, insofern dasselbe in Beziehung gedacht wird zu einer bestimmten Strebethätigkeit des vernünftigen Geistes, nämlich zum „Genuß aus eigentlicher Liebe“: eine richtige Definition der Schönheit muß mithin nothwendig diese Beziehung ausdrücken*).

125. Soll also die Schönheit nicht ein objectiver Vorzug der Dinge seyn, sondern etwas Subjectives? — Jene Gelehrten welche uns vor Jahren diese Einwendung machten, verwechselten, so scheint uns, zwei Begriffe. „Absolut“ und „objectiv“, „relativ“ und „subjectiv“, sind ja nicht je dasselbe. Freilich ist die Schönheit nicht eine innere Setzung des Subjects, nicht ein Act oder eine Affection des vernünftigen Geistes; freilich ist und besteht die Beschaffenheit, vermöge deren ein Ding sich in thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste befindet, und in Folge dessen für ihn der Grund kalleologischen Genusses wird, außerhalb des Geistes, unabhängig von ihm, und in dem Dinge selber; freilich hat sogar die gesammte Schönheit der körperlichen Welt ihren Bestand und ihre volle objective Wirklichkeit, unabhängig, nicht nur von jeder einzelnen endlichen Vernunft, sondern auch von der Gesammtheit aller endlichen Geister. Aber in der allerdings widersinnigen Voraussetzung, die körperliche Welt wäre da wie sie ist, aber ohne einen Gott, das heißt also, ohne irgend welchen vernünftigen Geist, der sie schauen, ihre Uebereinstimmung mit ihm selber wahrnehmen, und darum sich ihrer freuen könnte: in dieser Voraussetzung würde ganz gewiß, wie von keiner Wahrheit und keiner Gutheit, so auch von keiner Schönheit derselben mehr die Rede seyn können 201). Also ein objectiver Vorzug der Dinge ist die Schönheit ohne Zweifel: aber ein relativer Vorzug, und nicht ein absoluter, d. h. nicht ein solcher, der ihnen unabhängig von irgend welchem vernünftigen Geiste, genauer, außer aller Beziehung zu einem Solchen, eigen seyn könnte.

Man hat gegen diese Lehre, wie dieselbe schon in der ersten Auflage dieses Buches enthalten war, ein Wort St. Augustins geltend machen wollen. „Wenn ich“, so schreibt nämlich dieser Kirchenlehrer, „wenn ich einem Manne der das Auge des Geistes offen hat, die Frage stelle, ob

---

*) Ausführlicher findet sich der hier gegebene Beweis in meiner Abhandlung „Das Gemüth . . .“ N. 26. 32. S. 66 ff. 86 f.

das was schön ist, darum schön sey, weil es uns gefällt, oder ob es vielmehr darum uns gefalle, weil es schön ist: so wird er mir ganz gewiß antworten, es gefalle uns, weil es schön ist" 202). Wer diese Worte für sich ins Auge faßt, der kann sie freilich mißverstehen, und daraus folgern wollen, nach dem heiligen Augustin sey die Schönheit keineswegs eine relative Eigenschaft der Dinge, sondern eine absolute. Liest man aber die Stelle im Zusammenhange, so erkennt man sofort, daß Augustin genau jene Wahrheit festhielt, die wir eben nach dem heiligen Thomas ausgesprochen haben. Von uns, will nämlich St. Augustin sagen, von der endlichen Vernunft, erscheint die Schönheit der Dinge offenbar vollkommen unabhängig. Denn die Normen und die Gesetze, nach denen wir die Schönheit beurtheilen und anerkennen, stammen nicht von uns; sie sind etwas Höheres als wir; denn sie sind unveränderlich und bleibend, indeß unser Denken dem Irrthum, mithin der Aenderung unterworfen ist. Folglich muß es eine höchste Vernunft geben, eine unveränderliche, welche den Grund und das Maaß aller Schönheit bildet: und diese höchste Vernunft ist Gott, der Ursprung alles Lebens und alles Seyns, wie er der Ursprung aller rechten Erkenntniß ist 203). Ich denke, ein solches Zeugniß spricht nicht gegen unsere Auffassung, sondern es bestätigt dieselbe.

126. Einige sehr treffende Reflexionen über die zuletzt behandelte Frage finden wir in der „Geschichte der Aesthetik in Deutschland"; und wir wollen um so weniger unterlassen, dieselben, mit einigen Aenderungen, hier wiederzugeben, als der Verfasser dieser „Geschichte" zu den vorzüglicheren unter den Vertretern jener Wissenschaft gehört, welche leider noch immer glaubt, der Wissenschaft des Mittelalters wo nicht feindselig, doch fremd gegenüberstehen zu müssen. Wir schicken nur die Bemerkung voraus, daß Lotze bei diesen Reflexionen allein die Schönheit der körperlichen Welt im Auge hat.

Der genannte Gelehrte erklärt sich zunächst einverstanden mit dem Satze: „Wenn auch das Wohlgefallen an dem schönen Gegenstande nur die harmonische Thätigkeit unseres Innern ist, der Grund der diese Thätigkeit anregt, liegt doch in dem Gegenstande selbst." Aber, fährt er fort, man hat wohl nicht das Recht, hinzuzufügen, dieser Grund liege in dem Gegenstande allein, nicht in uns. Er liegt vielmehr einzig darin, daß die Dinge und wir zusammenpassen. Es gibt keine Schönheit als solche, außer durch das Gefühl des Geistes der sie genießt und bewundert; aber die Dinge sind so eingerichtet, und ihr Zusammenhang ist so geordnet, daß sie in dem vernünftigen Geiste jene Art der Bewegung veranlassen können, in welcher ihm jener Genuß zu Theil wird, und die Dinge Gegenstand seiner Bewunderung werden.

Wer ängstlich darnach strebt, eine außer uns seyende Schönheit nach-

zuweisen, die wir als schon bestehend nur wahrnehmen, ohne sie durch unser Wahrnehmen zu erzeugen, der huldigt dem gewöhnlichen Vorurtheile, nach welchem die eigentliche Welt nur in den Dingen besteht die nicht Geist sind, der Geist aber bloß als eine halb müßige Zugabe hinzukömmt, höchstens bestimmt, den auch ohne ihn fertigen und vollständigen Thatbestand der Wirklichkeit in Gedanken noch einmal abzubilden. Unter solcher Voraussetzung freilich würde die Schönheit wenig Werth haben, sie würde selbst nur ein Schein seyn, wenn sie nicht außerhalb des Geistes, und bevor er die Welt abbildet, in dieser vollständig als Schönheit vorhanden wäre, — ein möglicher Gegenstand einstigen Genusses für uns, aber keineswegs, um ganz zu seyn was sie ist, unserer Wahrnehmung bedürftig. Aber der Geist ist nicht ein Anhängsel einer wahrhaft seyenden ungeistigen Welt; er ist nicht ein Spiegel, dessen Werth in der Vortrefflichkeit bestände, womit er die einzig theure Wirklichkeit eines Geschehens und Daseyns abbildete, das nichts von sich selbst hat, weil es sich nicht weiß und nicht genießt: sondern die Geisterwelt ist der wesentlichste Bestandtheil des Universum, und die Thatsache daß sie die Wirklichkeit auffaßt, oder das Erscheinen der Wirklichkeit für sie, ist der wesentlichste Theil alles Geschehens, ohne den der Weltlauf nicht fertig, nicht in sich selbst abgeschlossen seyn würde. Wer mit dieser Wahrheit sich durchdringt, wird vor Allem nicht mehr darüber klagen, daß die Schönheit nur durch das subjective Gefühl des Geistes ihr volles Daseyn habe. .

Freilich, das Gefühl der Schönheit will bewundern können was nicht wir selbst sind. Aber diesem Bedürfnisse fehlt keineswegs seine Befriedigung darum, weil erst durch unsere Auffassung zur Schönheit wird, was ohne diese und für sich nur eine kalleologisch*) bedeutungslose Beschaffenheit ist. Der einzelne schöne Gegenstand allerdings büßt zuerst ein, wenn eine ihm selbst gleichgültige Beschaffenheit bloß durch zufälliges Zusammentreffen mit einer Auffassungskraft für welche sie angemessen ist, ihn nur für den auffassenden Geist schön erscheinen läßt. Aber daß die Wirklichkeit im Großen dazu angethan ist, ein solches Zusammentreffen möglich zu machen; daß das Gefüge der außer ihm seyenden Welt der Empfänglichkeit des Geistes entspricht; daß die Verknüpfungen der Dinge in Formen geschehen und geschehen können, deren Eindruck die Vermögen der Seele zu harmonischer Thätigkeit anregt: dieses ganze Füreinanderseyn von Körperwelt und Geist ist die große Thatsache, die wir im Gefühle der Schönheit genießen, eine Thatsache der allgemeinen

*) „Aesthetisch", heißt es bei Lotze. Ich halte es aber für gegründet, wenn ich es vorziehe, dieses Wort nur da zu gebrauchen, wo von Werken der schönen Künste die Rede ist.

Weltordnung, die den objectiven Gegenstand unserer Bewunderung und unserer kalleologischen Lust bildet*).

§. 5.

Schwierigkeiten und Aufklärungen. Die Häßlichkeit.

Der Satz, „Alles Seyende ist schön", ist in analoger Weise zu nehmen, wie die Lehre der Metaphysik, nach welcher „alles Seyende gut" ist. Schön finden wird man ein Ding nur dann, wenn man seine innere Gutheit klar erkennt. Daß ein Gegenstand nicht als schön anerkannt wird, das hat nicht selten seinen Grund in einer Begriffsverwechselung, oder auch in einer Uebereilung des Urtheils. Uebrigens heißt der Satz, „Alle Dinge sind schön", keineswegs soviel als, „Alle Dinge besitzen vollendete Schönheit". „Schlechthinige" und „rücksichtliche" Schönheit. Die Häßlichkeit ist ganz analog aufzufassen wie die Schlechtigkeit; Definition der Ersteren in drei Formeln. Jedes „nicht schlechthin Schöne" ist zugleich häßlich, und jedes Häßliche ist zugleich „rücksichtlich schön". Bestätigung dieser Gedanken durch die Lehre St. Augustins.

127. Die Folgerung welche wir in der ersten Nummer des letzten Paragraphen (S. 161) aus den bis dahin gewonnenen Resultaten zogen, kann manchen Leser einigermaßen überrascht haben. „Alles Seyende, oder alle Dinge sind schön", lautete dieselbe. Steht diese Behauptung nicht in Widerspruch mit der allgemeinen Ueberzeugung? gibt es denn nichts Häßliches? ist also ein alter dürrer einäugiger dünnbehaarter lendenlahmer Gaul auch schön? Im zweiten Buche der Ilias erzählt Homer:

Alles saß nun ruhig, und hielt die gereiheten Sitze;
Nur Thersites allein noch krächzt' unmäßig Geschwätz her:
Dessen Herz mit vielen und thörichten Worten erfüllt war,
Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäß, mit den Fürsten zu hadern,
Wo ihm nur etwas erschien, das lächerlich vor den Argeiern
Wäre. Der häßlichste Mann vor Ilios war er gekommen:
Schielend war er, und lahm am anderen Fuß; und die Schultern
Höckerig, gegen die Brust ihm geengt, und oben erhub sich
Spitz sein Haupt, auf der Scheitel mit dünnlicher Wolle besäet**).

Sollen etwa solche Mißgestalten auch als Schönheiten gelten? Und ferner: wenn Alles schön ist, dann muß also auch das erste beste Stück Holz, auch ein unförmlicher Kiesel für schön erklärt werden. Und das Kameel, die Kröte, die gefräßige Raupe, der lüsterne Pavian, der träge zweifingrige Ai, sollen das lauter schöne, liebenswürdige Thierchen seyn?

---

*) Nach Lotze, S. 66 f. (Citirt 18.)

**) Homer, Ilias 2, 211 ff. (Nach Voß.)

Wir könnten auf solche Fragen mit parallelen Fragen die Antwort geben. Es ist ein Satz der Philosophie, und kein Metaphysiker zweifelt daran, daß alle Dinge gut sind. Klingt etwa das dem Nichtphilosophen nicht auch paradox? Und gibt es darum nichts das schlecht wäre? läugnet man darum die Wirklichkeit des Uebels? ist damit behauptet, daß wir gegen den ersten besten Dachziegel, gegen jede Fledermaus, eigentliche Liebe hegen, welche doch die innere Gutheit ihrer Natur nach in Anspruch nimmt? — Aber wir müssen es freilich als unsere Aufgabe betrachten, Schwierigkeiten nicht kurz zurückzuweisen, sondern zu lösen, und dadurch die Klarheit der Gesammtauffassung zur Vollendung zu bringen.

128. Was also zunächst den Kiesel und das Stück Holz betrifft, an denen man keine Schönheit finden kann, so haben wir ja nicht gesagt, daß wir beschränkte, an die Sinne gebundene Menschen in jedem Dinge Schönheit finden, sondern daß jedes Ding schön ist, d. h. daß jedes Ding innere Gutheit besitzt, und dadurch dem vernünftigen Geiste der es klar erkennt, Grund der Freude wird. Wir nehmen ja auch die körperlichen Dinge nur der äußeren Erscheinung nach wahr: das Wesen, der Träger der Erscheinung, der Grund der Eigenschaften, entzieht sich unserer unmittelbaren Anschauung. Hat die Hand des Schöpfers Alles gebildet „nach Gewicht und Maaß und Zahl", dann finden sich Gewicht und Maaß und Zahl, wahre Elemente der Schönheit, auch im Kiesel und im Klotze; und gleichwie eben darum der Herr selbst nach den Worten der Schrift „sich freuet aller seiner Werke" *), so kann er jedem Geiste verleihen, die verborgenen Vorzüge seiner Schöpfung zu schauen, also daß sich an ihm das andere Wort der Schrift erfüllt: „Du erfreuest mich, o Herr, durch dein Wirken, über die Werke deiner Hände frohlocke ich" **).

Um dann dem Kameel und dem Affen, der Kreuzspinne und der Raupe, und welchem sonst noch als Muster von Häßlichkeit anzuführenden Gethier immer, seinen Anspruch auf das Prädicat der Schönheit zu sichern, erinnern wir vor Allem daran, daß man nicht selten das Wort häßlich mit einem anderen sinnverwandten, aber nicht gleichbedeutenden, zu verwechseln pflegt. Es ergibt sich schon aus dem Früheren ***), und wir werden später noch darauf zurückkommen, daß die Begriffe schön und sinnlich angenehm durchaus verschieden sind: eben so verschieden ist die Häßlichkeit von dem sinnlich Unangenehmen. Die Kröte, der Wiedehopf, die Fledermaus, die Wanze, und ähnliche, sind uns lästige, ekel-

---

*) Laetabitur Dominus in operibus suis. Ps. 103, 31.

**) Quia delectasti me, Domine, in factura tua, et in operibus manuum tuarum exultabo. Ps. 91, 5.

***) N. 66. 67. 109. S. 87 ff. 148.

hafte, sinnlich unangenehme Thiere; das schwebt uns vor, wenn wir sie, freilich nicht den rechten Ausdruck wählend, häßlich nennen. Andere Thiere erscheinen uns häßlich, weil wir in ihrem Wesen, in ihrer Erscheinung, den Ausdruck eines Häßlichen der ethischen Ordnung finden, eines sittlichen Mangels, einer Untugend (99. S. 133). Das gilt z. B. von dem Faulthier, von der Ratte, von der Raupe, von dem Pavian mit seiner Lüsternheit, vom Krokodil, „dessen ganzer Leib nur gemacht scheint, dem ungeheuren Alles zusammenfassenden Rachen als Träger zu dienen", und das darum den Eindruck macht, als ob es „nicht fräße um zu leben, sondern lebte um zu fressen" *).

Mitunter endlich suchen wir in einem Thiere nicht die Vorzüge der Art zu der es gehört, sondern die Vorzüge einer anderen Art, oder selbst einer anderen Gattung; und weil wir diese vermissen, darum scheint es uns fehlerhaft, häßlich zu sein. Das Kameel zeigt freilich nicht jenen edlen Bau, jenes Ebenmaaß der Glieder, wie das Pferd; in der Gestalt der Spinne vermissen wir das rechte Verhältniß; der Affe steht vor uns wie eine Satire auf die Menschengestalt: wir suchen in ihm die Proportionen, vielleicht selbst den Ausdruck, unseres eigenen Leibes, und weil wir davon das gerade Gegentheil finden, ist er uns widerwärtig **). Aber das haben wir nur der Beschränktheit unseres eigenen Urtheils zuzuschreiben. Sähen wir den Orangutang, das Kameel, und so manches andere Werk das die Hand Gottes gebildet, sähen wir sie an, nicht mit dem blöden Auge unseres endlichen Geistes, sondern mit dem Blick der ewigen Weisheit, sie würden uns fürwahr nicht mehr häßlich erscheinen. Sie hat jedem Geschöpfe seine eigenthümliche Bestimmung gegeben, es auf seine besondere Stufe gestellt, ihm seinen Platz angewiesen in dem großen Gesammtorganismus der Wesen, und es aufs genaueste dieser Bestimmung entsprechend einzurichten gewußt; darum erkannte sie, da sie sich anschickte zu ruhen von ihrem Werke, darum sprach sie es aus, „daß alles gut, daß alles schön sey, was sie gemacht hatte". Kann es uns nicht entgehen, daß uns der eigenthümliche Zweck und überhaupt die Natur der meisten Dinge verborgen ist, dann müssen wir uns auch nicht anmaßen, über ihre Gutheit ein endgültiges Urtheil zu fällen, ihnen jene Schönheit abzusprechen, die wir nur nicht zu schätzen im Stande sind.

---

*) Vgl. Lotze, S. 340. (Cit. 18.)

**) „Simia quam similis, turpissima bestia, nobis."
Ennius, ap. Cic. de nat. deor. 1. c. 35.

Nach Vischer (Ueber das Erhabene und Komische S. 31) rührt die Häßlichkeit des Affen daher, weil derselbe „ein verunglückter vorläufiger Versuch der Natur ist, es vom Thiere zum Menschen zu bringen". Ein genialer Gedanke. Es wäre interessant zu wissen, wieviel neue Anläufe die arme „Natur" hat nehmen müssen, bis ihr der Salto mortale „vom Thier zum Menschen" gelang.

129. Diese Antworten können nun freilich noch nicht für alle Einwendungen genügen, die wir im Anfange aufgeführt haben. Wir beabsichtigen keineswegs, die Existenz wirklich häßlicher Dinge in Abrede zu stellen; man könnte ja sonst versucht seyn, uns zu jenen σαπρόφιλοι zu rechnen, von denen wir früher (80. S. 106) den heiligen Augustin berichten hörten. Aber es kömmt darauf an, daß wir uns von der Häßlichkeit den rechten Begriff bilden. Und um zu diesem zu gelangen, müssen wir zunächst wieder die Schönheit ins Auge fassen, und eine zweifache Stufe derselben unterscheiden.

Wie wir gesehen haben, ist die Schönheit der Dinge „deren innere Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignen“ (109. S. 148). Die Metaphysik kennt aber einen doppelten Grad, eine zweifache Stufe der inneren Gutheit. Jedes Ding, lehrt sie, besitzt innere Gutheit: aber wenn ein Ding der Art gegenüber betrachtet wird der es angehört, so stellt sich seine innere Gutheit entweder als *volle* Gutheit dar oder als *mangelhafte*, als vollendete oder als unvollendete; jedes Ding ist darum entweder „*schlechthin* gut“, oder „*rücksichtlich* gut“ [204]. „Schlechthin gut“ ist es, wenn es alle Vorzüge besitzt die es besitzen sollte, und alle in jener Vollendung, in der es sollte. Fehlt ihm dagegen einer der ihm gebührenden Vorzüge, oder geht denselben an ihrer entsprechenden Vollendung etwas ab, dann ist es „rücksichtlich gut“. Den Grad der Gutheit, welche das Ding besitzt wenn es „schlechthin gut“ ist, können wir den Grad der *einfachen Vollendung* nennen.

Aber wonach bestimmen sich die Vorzüge welche das Ding haben sollte, um „schlechthin gut“ zu seyn, und die ihnen gebührende Vollendung? Nach dem Zweck des Dinges, oder nach den Zwecken desselben, wenn es mehrere hat. Denn der Zweck ist die Richtschnur, nach welcher die Weisheit des Schöpfers den Dingen je ihre eigenthümlichen Vorzüge zumißt, nach welcher darum auch die Vernunft dieselben fordert, wenn sie über die Gutheit der Dinge urtheilt. Die einfache Vollendung, die volle oder schlechthinige Gutheit, begreift also in sich alle jene Vorzüge, und jenen Grad der einzelnen, wodurch das Ding seinem Zweck schlechthin entspricht.

Was wir hier in Rücksicht auf die Gutheit gesagt haben, das gilt offenbar in gleicher Weise von der Schönheit. Wie eine zweifache Stufe der Ersteren, so müssen wir mithin auch eine zweifache Stufe der Schönheit unterscheiden, volle und mangelhafte Schönheit, vollendete und unvollendete, schlechthinige und rücksichtliche. Ist ein Ding „schlechthin gut“, so wird es auch „*schlechthin schön*“ seyn; ist es nur „rücksichtlich gut“, fehlt ihm mehr oder weniger an jener Vollendung die es, seinem Zwecke oder seiner Bestimmung gegenüber, haben sollte, so wird seine Schönheit in gleicher Weise unvollendet erscheinen, es wird „*rücksichtlich schön*“ oder „mangelhaft schön“ seyn.

130. Noch einen zweiten, nicht großen Schritt haben wir hiernach zu machen, um auf den Begriff der Häßlichkeit zu kommen. Was ist die Schlechtigkeit? Nicht ein wirklich Seyendes, nicht eine positive Eigenschaft des Dinges von dem sie ausgesagt wird, sondern eine Mangelhaftigkeit desselben, eine „privative Form“ 205). Der Wein z. B. ist (mehr oder weniger) schlecht, wenn ihm jener Wohlgeschmack abgeht, oder jene den Organismus wohlthuend erregende, das Gemüth erhebende Wirksamkeit, welche er nach der Absicht des Urhebers der Natur haben soll. Schlecht im Allgemeinen ist ein Ding, insofern es eines Vorzugs entbehrt, den es der Eigenthümlichkeit seiner Natur gemäß, um seinem Zwecke zu entsprechen, besitzen sollte. Mit anderen Worten: schlecht ist jedes Ding welches nicht schlechthin gut ist; und die Ausdrücke „schlecht“ und „nicht schlechthin gut“ oder „rücksichtlich gut“ bezeichnen vollkommen dasselbe. Denn ein Ding das nur schlecht wäre, ist nicht denkbar 206); ausschließliche Schlechtigkeit wäre ja die Aufhebung alles Seyns. Vielmehr ist jedes Schlechte zugleich gut: nicht „schlechthin gut“, sondern „rücksichtlich (oder mangelhaft) gut“.

Wiederum ganz analog wie der Gutheit gegenüber die Schlechtigkeit, ist nun der Schönheit gegenüber die Häßlichkeit aufzufassen. Denn wenn die Elemente der Schönheit nichts Anderes sind als jene Vorzüge, auf welche sich die innere Gutheit eines Dinges gründet, dann muß der Gegensatz der Schönheit, die Häßlichkeit, eben in jener Mangelhaftigkeit liegen, in Folge deren das Ding „schlecht“ erscheint 207). Auch die Häßlichkeit mithin ist nicht etwas wirklich Seyendes, nicht eine positive Beschaffenheit des häßlichen Dinges, sondern eine privative Form desselben. Und für häßlich wird darum jedes Ding zu erklären seyn, das nicht „schlechthin schön“ ist, sondern „rücksichtlich oder mangelhaft schön“. Und jedes häßliche Ding wird zugleich schön seyn und häßlich: schön, insofern es Vorzüge besitzt die zur Eigenthümlichkeit seines Wesens und seiner Bestimmung gehören; häßlich, insofern ihm dabei doch irgend welche Vorzüge dieser Art mangeln.

Bilden wir auf Grund dieser Wahrheiten eine förmliche Definition. Das „nicht schlechthin Gute“ nennt die Metaphysik „an sich gut“, insofern es durch die Vorzüge die es besitzt, Object der eigentlichen Liebe seyn kann; sie bezeichnet es anderseits als „an sich schlecht“, insofern es, als eines oder mehrerer der ihm nach der Ordnung der Weisheit Gottes gebührenden Vorzüge ermangelnd, Gegenstand, nicht der Liebe, sondern des Widerwillens zu werden sich eignet. Genau entsprechend verdient alles „nicht schlechthin Schöne“ das Prädicat „schön“, insofern es durch die Vorzüge die es besitzt, dem vernünftigen Geiste Grund der Freude seyn kann; es muß dagegen „häßlich“ genannt werden, insofern es, als gewisser ihm gebührender Vorzüge entbehrend, als „mangelhaft“ und

unvollendet, dazu angethan ist, demselben vernünftigen Geiste zu mißfallen, sein Mißvergnügen zu erregen, ihm Gegenstand der Unlust zu seyn. Denn sowie die innere Gutheit eines Dinges naturgemäß unsere eigentliche Liebe in Anspruch nimmt, und durch diese uns das Ding, wenn wir seine Vorzüge klar erkennen, zum Gegenstande der Freude macht, nicht anders erregt ihr Gegensatz, die innere Schlechtigkeit, naturgemäß unsern Widerwillen, unsern geistigen Abscheu, von welchem das Mißvergnügen, die Unlust, in gleicher Weise unzertrennlich ist wie von der Liebe der Genuß. Es ist also die Häßlichkeit eines Dinges nichts Anderes, als die innere Schlechtigkeit desselben, insofern es durch diese dazu angethan ist, dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Mißvergnügens zu seyn.

Diese Definition entspricht genau der im Anfange dieses Kapitels (109) für den Begriff der Schönheit an erster Stelle gegebenen. Es ist nicht schwer, aus derselben zwei andere zu entwickeln, welche sich je an die zweite und die dritte Formel anschließen, in die wir jene erste bald darauf*) umgestalteten:

Die Häßlichkeit eines Dinges ist dessen Schlechtigkeit, insofern es durch diese dazu angethan ist, dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntniß derselben, Gegenstand des Mißvergnügens zu seyn; oder

Die Häßlichkeit eines Dinges ist der daran hervortretende Mangel an thatsächlicher Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern es durch diesen dazu angethan ist, demselben Gegenstand des Mißvergnügens zu seyn.

131. So gibt es denn allerdings nicht nur Schönes, sondern es gibt auch Häßliches; und nichtsdestoweniger bleibt unser Satz wahr: „Alle Dinge sind schön", d. h. entweder „schlechthin schön", oder „rücksichtlich schön". Denn sowie, nach dem vorher Gesagten, ein Ding das nur schlecht, und unter keiner Rücksicht gut wäre, nicht denkbar ist, eben so wenig gibt es, und eben so wenig kann es ein Ding geben das nur häßlich wäre, und unter keiner Rücksicht schön. Das häßlichste Wesen ist nach der allgemeinen Auffassung der Fürst der abgefallenen Geister, der Teufel. Diese Auffassung ist vollkommen begründet; denn das Häßliche der ethischen, und zugleich der übernatürlichen Ordnung erreicht in ihm seine höchste Vollendung, und wie das Schönste unter dem Schönen, so muß das Häßlichste unter dem Häßlichen sich eben in dieser Ordnung finden. Aber auch der Teufel ist nicht schlechthin oder absolut häßlich: er ist immer noch „rücksichtlich schön" und „rücksichtlich häßlich". Schön

*) N. 110. 111. S. 149 f.

ist und bleibt er, wie jedes andere vernünftige Wesen, in welchem die Sünde sich incarnirt, in allen seinen Eigenschaften welche ihrer Natur nach nur der physischen Ordnung angehören; und mögen selbst auch diese in Folge der ethischen Verwüstung die Vollendung ihrer Gutheit, und damit die Vollendung ihrer Schönheit verlieren, sie bleiben gut und schön, so lange und insofern sie nicht aufhören zu seyn. „Dem Schlechten", sagt Athanasius der Große, „mangelt das Seyn; das Schöne dagegen ist seyend: denn es ist geworden durch Gott, und Gott ist" 208).

Hiermit hätten wir auch den letzten Theil der oben (127. S. 168) angedeuteten Schwierigkeiten erledigt. Auch das Häßlichste hat seine Schönheit. Den einäugigen abgelebten Gaul, und den schielenden lahmen höckerigen unverschämten Schreier im griechischen Lager vor Troja, wird jedermann häßlich finden; aber damit ist nicht gesagt, daß dieselben durchaus und schlechthin und in jeder Beziehung häßlich seyen, daß sie unter keiner Rücksicht für schön erklärt werden müßten.

Aus den Worten des heiligen Augustin welche wir hier folgen lassen, mögen unsere Leser selbst urtheilen, ob das was wir gesagt haben, mit der Philosophie des großen Lehrers von Hippo übereinstimmt. „Der äußere Mensch wird zerstört, entweder durch die Erhebung des inneren Menschen, oder durch seine eigene Hinfälligkeit. Zerstört ihn die Erhebung des inneren Menschen, dann soll er dereinst, wenn am jüngsten Tage die Posaune erschallt, umgebildet, und in höherer Vollkommenheit wiederhergestellt werden, um von nun an nicht mehr zerstört zu werden, und nicht mehr zu zerstören. Richtet ihn dagegen seine eigene Hinfälligkeit zu Grunde, dann stürzt er hinab in noch verweslichere Schönheit, d. h. in das Reich der Strafe. Niemand wundere sich, daß wir auch hier noch von Schönheit reden. Wo immer Ordnung herrscht, da ist Schönheit; und der Apostel lehrt uns, daß jede Ordnung von Gott kömmt. Sicher erscheint ein höherer Grad von Gutheit in einem Menschen der leidet, als in einem Wurme der sich freut. Und doch kann man ohne Unwahrheit die Schönheit des Wurmes erheben, wenn man seinen schlanken Bau ins Auge faßt, und den Glanz seiner Farbe, und die harmonische Uebereinstimmung, die Symmetrie, seiner Theile unter einander. Und was sollen wir erst von der Seele sagen, die einen solchen Leib belebt: wie sie ihn gefällig bewegt, wie sie dem zustrebt was dem Thiere angemessen ist, das was ihm zuwider überwindet, oder ihm ausweicht so viel sie kann, wie sie Alles einzig auf die Erhaltung und das Wohlseyn des Thieres bezieht, und dadurch, viel offenbarer als der Leib, auf jene Einheit uns hinweist, die alle Wesen ins Daseyn ruft. Es gibt selbst Schriftsteller, welche, mit voller Wahrheit, die Schönheit der Asche und des Düngers gepriesen haben. Die menschliche Seele, wo sie auch seyn, wie sie sich auch befinden mag, besitzt immer höhere Gutheit, als

jedes Körperliche; kann man es also sonderbar finden, wenn wir sagen, daß die menschliche Seele, auch wo sie ihre Strafe leidet, noch schön, und Element eines größeren Schönen sey ..? Man muß sich eben hier vor einem Irrthum hüten. Was immer man häßlich findet, es erscheint so nur im Vergleich mit einem Besseren; jedes Wesen, auch das niedrigste, ist schön im Vergleich mit dem Nichts" 209).

§. 6.

Schönheit und Häßlichkeit im vulgären Sinne des Wortes. Ueber die Frage, ob das Schöne nothwendig ethisch gut seyn müsse. Eine Bestätigung unserer Lehre von der Schönheit aus der Etymologie des Wortes „häßlich".

132. Dem gegenüber was wir in den drei letzten Nummern gesagt haben, drängt sich uns nun von selbst die Bemerkung auf, daß die Redeweise des gewöhnlichen Lebens, wo es sich um die Schönheit handelt, von der philosophischen Wahrheit abweicht. Nicht als ob der Sprachgebrauch, insofern er wahrhaft ein solcher, und allgemein ist, mit der Wahrheit in Widerspruch stände. Aber wir dürfen in demselben nicht immer wissenschaftliche Schärfe suchen, wir dürfen nicht erwarten, daß er in jedem Falle die tiefsten metaphysischen Gründe der Dinge und ihre äußersten Consequenzen umfasse. Wir wollen die Gesetze nach welchen man sich in Rücksicht auf die Schönheit und schöne Dinge im täglichen Leben auszudrücken pflegt, kurz angeben.

Gleichwie man gewohnt ist, nur das „schlechthin Gute" gut zu nennen*), so wird auch das Prädicat der Schönheit nur jenen Dingen zugestanden, welche ihre vollendete Schönheit besitzen, oder doch zu besitzen scheinen.

Bemerken wir an einem Dinge einen Mangel, der aber keinen besonders fühlbaren Eindruck auf uns macht; ist das was dem „rücksichtlich guten" Dinge an der Vollendung seiner Gutheit zu fehlen scheint, minder bedeutend: dann fassen wir das Ding als weder gut noch schlecht, als weder schön noch häßlich auf. Es erregt nicht unser Wohlgefallen, aber auch nicht unsern Widerwillen; seine Erscheinung bringt uns keinen Genuß, aber sie verursacht uns auch kein Mißvergnügen: es ist uns in Rücksicht auf Schönheit gleichgültig.

Ganz dasselbe ist der Fall, wenn sich die innere Gutheit des Dinges, und damit auch seine Schönheit, dem Auge unsers beschränkten Geistes so gut als ganz entzieht.

Glauben wir dagegen einen bedeutenden Abstand wahrzunehmen

*) Bonum ex integra causa, malum ex quocunque defectu. Vgl. die Anmerkung n. 204.

zwischen der inneren Gutheit welche das Ding besitzt, und jener die es besitzen sollte; scheinen ihm bedeutende Vorzüge die ihm gebühren abzugehen; ist der Eindruck welchen seine Mangelhaftigkeit auf uns macht, vorwiegend und stark: dann erklären wir es einfach für schlecht und darum auch für häßlich, es erregt unsern Widerwillen, und verursacht uns darum auch Mißvergnügen.

Bei dieser Abweichung der alltäglichen Auffassung, und der ihr entsprechenden gewöhnlichen Ausdrucksweise, von der philosophischen Wahrheit ist es offenbar gegründet, oder vielmehr nothwendig, daß wir eine doppelte Bedeutung des Wortes „Schönheit" unterscheiden, die philosophische und die vulgäre. Nicht, wie wir schon bemerkten, als ob beide einander entgegengesetzt wären: der philosophische Sinn des Wortes ergänzt und vollendet nur die Bedeutung, welche das Wort im gewöhnlichen Leben hat, indem er sie zu voller Uebereinstimmung mit der ontologisch-objectiven Wahrheit erweitert. Ganz dasselbe, wir haben schon mehr als Einmal darauf hingewiesen, thut ja die Wissenschaft auch in Rücksicht auf den Begriff der Gutheit. Im philosophischen Sinne gut sowohl als schön ist Alles, was ist; im vulgären Sinne gut dagegen ist nur das „schlechthin Gute", das in seiner Art wenigstens Vollendete, und in gleicher Weise im vulgären Sinne schön nur das wenigstens „schlechthin Schöne".

Diesen Begriff hatte wohl Clemens von Alexandria vor Augen, da er schrieb, „es sey allgemein anerkannt, daß die Schönheit der Pflanze, des Thieres, überhaupt jedes Dinges in der seiner Natur entsprechenden Vollendung bestehe" 210); diesen, lange vor Clemens, ohne Zweifel auch der Dichter aus Cea in jenem Verse, welchen Plato im „Protagoras" den Socrates anführen läßt:

Schön ist Alles dem nicht Häßliches sich beimischt 211).

Denn, wie Socrates erklärend hinzufügt: Simonides will sagen, es sey, damit ein Ding „schön" und des Lobes werth erscheine, keineswegs nothwendig, daß es über alle anderen seiner Art hervorrage; dazu genüge vielmehr, wenn es nur jenen gewöhnlichen Werth besitze, der seiner Natur und seiner Bestimmung entspricht, und so „die Mitte" halte. In diesem Sinne genommen, ist die Schönheit kein Transcendentalbegriff: denn es gibt ja zahllose Dinge, welche die ihrer Natur gebührende Vollendung keineswegs besitzen. Und wie man, die Gutheit im vulgären Sinne nehmend, ganz mit Recht bald ein Ding für „gut" erklärt, bald ein anderes für „schlecht", und ein drittes für weder gut noch schlecht, so unterscheidet man, auf Grund des vulgären Begriffs der Schönheit, gleichfalls mit vollem Rechte Dinge welche „schön", andere die weder schön noch häßlich, und wieder andere welche nur häßlich sind.

Denn dem vulgären Begriff der Schönheit steht natürlich ein entsprechender der Häßlichkeit gegenüber, der gleichfalls enger ist als jener der Häßlichkeit im philosophischen Sinne. Nach dem philosophischen Begriff ist Alles häßlich, was nur „rücksichtlich" gut und schön ist; eben dasselbe ist nicht immer auch im vulgären Sinne häßlich, es ist häufig bloß „nicht schön", es kann sogar noch für schön gehalten werden, wenn seine Mangelhaftigkeit wenig bemerkbar ist. Erst wo diese bedeutend erscheint und stärker hervortritt, wo darum die Unlust welche die Erscheinung des Dinges verursacht, fühlbar wird, erst da ist das Letztere häßlich in der vulgären Auffassung.

133. Bedeutend ist nun aber die Schlechtigkeit eines Dinges namentlich immer, als bedeutend muß sie hervortreten, und dem vernünftigen Menschen der Grund fühlbarer, vorwiegender Unlust werden, so oft dem Dinge Eigenschaften abgehen, welche unter den ihm gebührenden den ersten Rang einnehmen. Solche Eigenschaften sind in dem vernünftigen Geschöpfe und seinen freien Handlungen vor Allem ethische Gutheit, d. h. Uebereinstimmung mit dem Sittengesetze; solche Vorzüge sind in den meisten körperlichen Dingen Angemessenheit und Zweckmäßigkeit der Einrichtung, Ordnung ihrer Theile. Darum hat Hugo Blair vollkommen Recht, wenn er bemerkt, daß „uns jeder Gegenstand häßlich vorkömmt, dem diese Zweckmäßigkeit der Einrichtung vollständig fehlt" *); darum ist es aber auch nicht minder wahr und nicht minder gewiß, daß ein vernünftiges Geschöpf, eine freie Handlung, nie und nimmer schön seyn kann, wenn dem einen oder der andern die Sittlichkeit abgeht. Denn wie es in dem freien Wesen keine höheren Vorzüge gibt als jene, welche der ethischen Ordnung angehören, so ist an demselben kein Mangel fühlbarer als eben dieser. Darum bedienen wir uns ja des an sich generischen Wortes „schlecht", wo von freien Wesen die Rede ist, ausschließlich nur zur Bezeichnung dieser Art von Mangelhaftigkeit. „Schlechter Wein" ist ein solcher, dem die entsprechenden Vorzüge der physischen Ordnung abgehen, „ein schlechtes Pferd", „ein schlechtes Schiff" ist dasjenige, welches für seinen Zweck nicht brauchbar ist: aber „ein schlechter Mensch" heißt nicht der geistig Beschränkte, nicht der Einäugige, Lahme, Taube oder Verstümmelte, sondern der Böse.

Kann man mithin noch im Ernst die Frage aufwerfen, ob das Schöne nothwendig sittlich gut seyn müsse? zeugt es nicht von einer Verwirrung aller Begriffe, stellt sich eine Philosophie nicht das traurigste Armuthszeugniß aus, wenn sie (die Schönheit keineswegs im metaphysischen Sinne nehmend) diese Frage zu verneinen, und den Satz zu lehren sich nicht schämt, auch das Unsittliche könne schön seyn? Fürwahr, wenn

*) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 102. (Citirt 121.)

sich ein Unterschied denken ließe, das Sittengesetz läge tiefer im menschlichen Herzen als selbst das Gesetz des zureichenden Grundes; und viel leichter wird der vernünftige Mensch in einer unproportionirten Gestalt, oder in der zweckwidrigen Einrichtung eines Gebäudes, eine handgreifliche Verletzung des zweiten ertragen, als wahren kalleologischen Genuß in der Erscheinung eines freien Wesens finden, welches durch sein Handeln das Sittengesetz verläugnet, und den höchsten, den eigentlichsten Vorzug seiner Natur preisgibt.

Wenn die Schönheit im philosophischen Sinne genommen wird, so muß man freilich auch das Unsittlichste immer für häßlich und schön zugleich erklären (131. S. 173 f.). Ist dagegen von Schönheit im vulgären Sinne die Rede, dann ist Schönheit ohne Sittlichkeit nur in jenen Dingen denkbar, welche der ethischen Ordnung überhaupt nicht angehören; eine freie Handlung aber, ein vernünftiges Geschöpf, kann nie und nimmer schön seyn ohne sittlich gut zu seyn: und mögen beide noch so reich erscheinen an rein physischen Vorzügen, sie sind häßlich, so wie sie mit dem Sittengesetze in Widerspruch treten*). Die Freunde des Ballets wie dasselbe gegenwärtig aufzutreten pflegt, würde man in Hellas ohne Zweifel zu den σαπρόφιλοι gezählt haben (oben, 80. S. 106).

134. Im dritten Paragraphen dieses Kapitels (S. 159) haben wir gezeigt, wie unsere Auffassung von dem Wesen der Schönheit durch die

---

*) Nichtsdestoweniger ist das Entgegengesetzte die Lehre vieler Aesthetiker, wenn sie auch häufig nur verblümt und nicht mit Klarheit ausgesprochen wird. „Das Wohlgefallen am Wahren und Guten", so folgert selbst Krug (Aesthetik §. 8), „ist also durch die Ueberzeugung von der theoretischen oder speculativen, und practischen oder moralischen Gültigkeit dessen, was man für wahr und gut hält, bedingt: da hingegen das Wohlgefallen am Schönen auch unabhängig von jener Ueberzeugung stattfinden kann." Und in der Erläuterung hierzu heißt es (Anmerkung 3): „Das Schöne kann zwar auch zugleich wahr und gut seyn. Es kann z. B. ein schönes Gedicht oder eine schöne Rede ihrem Inhalte nach mit den Gesetzen der Wahrheit und Güte sehr wohl übereinstimmen. Allein diese Einstimmung ist keineswegs nothwendig, um ein ästhetisches Wohlgefallen zu bewirken. Vielmehr kann dieses auch ohne jene Einstimmung stattfinden." Herder hatte wahrlich Recht, wenn er über solche Verkehrung aller Philosophie, wie sie namentlich in Kant's „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" begründet war, entrüstet ausrief: „Die Guten aller Zeiten bestrebten sich, das Schöne als eine Darstellung des Wahren und Guten anschaubar zu machen, und durch seinen Reiz das Rein-Sittliche zu fördern; und wir strecken eine kalteiserne Hand aus, was die Natur in uns zart verschlungen hat, unerbittlich zu trennen; lobjauchzen auf dem gefundenen kahlen Fleck, ‚auf dem das Schöne weder wahr noch gut sein muß', darüber als über die höchste Entdeckung, als über das gefundene Rein-Göttliche, d. i. höchst Nutzlose, durchaus Formelle, mithin höchst Leere. Wenn dies nicht Entweihung des Edelsten der Menschheit, der Künste, der Gaben, des Gefühls, der Vernunft heißt, so kenne ich keine." (Kalligone 3. S. XIV.)

zwei classischen Sprachen des Alterthums bestätigt wird; hier, wo von der Häßlichkeit die Rede war, können wir auf eine ähnliche Bestätigung hinweisen, die unserer eigenen Sprache angehört. Der Wortbedeutung nach ist „häßlich" offenbar das, was „Haß erregt", oder „verdient". Der eigentliche Gegenstand des Hasses ist aber das Schlechte. Die deutsche Sprache betrachtet folglich die Schlechtigkeit und die Häßlichkeit als, objectiv und der Sache nach (*in subiecto*), identisch: sie geht von dem Gedanken aus, daß die nämliche Beschaffenheit, durch welche das Ding „schlecht" ist, es auch „häßlich" macht. Ist aber dem also, dann muß auch der Gegensatz der Häßlichkeit, die Schönheit, objectiv und der Sache nach identisch seyn mit dem Gegensatze der Schlechtigkeit, mit der Gutheit. Und wenn der Gegensatz der Schönheit angemessen bezeichnet wird durch das Wort, welches ihn für „des Hasses werth" erklärt, dann muß der Schönheit selber kein Begriff so nahe liegen wie „der Liebe würdig". *Contrariorum contraria est conditio.*

Zweites Kapitel.

Die kalleologische Rangordnung der Wesen. Ueber die Frage vom Ideal der Schönheit.

§. 1.

Die Rangordnung der Dinge in Rücksicht auf ihre Schönheit.

I.

Basilius der Große und Gregor von Nyssa über die Schönheit Gottes. Das Princip nach welchem sich der kalleologische Rang der erschaffenen Dinge bestimmt, und Folgerungen daraus. Die zwei schönsten unter allen Geschöpfen Gottes; der kalleologische Rang der übrigen Verklärten unbestimmbar.

135. Die weise Frau aus Mantinea habe ihn belehrt, so hörten wir früher den Socrates erzählen, daß Eros, die Liebe, nichts weniger als schön sey; die Schönheit vielmehr den Vorzug dessen bilde, worauf sich die Liebe richtet. In Rücksicht auf den endlichen Geist, namentlich in der rein natürlichen Ordnung, hat dieser Gedanke ohne Zweifel seine Wahrheit: aber nicht mehr, wenn es sich um „jenen gewaltigen Geist" handelt, der, um mit St. Augustin zu reden, „nicht durch Schlechtigkeit hoch zu stehen trachtet, sondern hoch steht weil er überreich ist an Gutheit" *).

---

*) . . . non malitia sublimis esse vult, sed bonitate sublimis est. Aug. de catechiz. rud. c. 4. n. 7.

Von ihm steht geschrieben, daß er „die Liebe“ ist: und er ist doch zugleich eben so sehr die wesenhafte Schönheit. „Die wahre Schönheit,“ schreibt Basilius der Große, „die liebenswürdigste Schönheit, aber nur reinen Herzen sichtbar, das ist jene welche den ewig Seligen umgibt“ 212). „Kein Mensch ist so stumpfsinnig,“ setzt Gregor von Nyssa hinzu, „um nicht von selbst einzusehen, daß die wesenhafte, die erste, die allein wahre Schönheit und Gutheit und Klarheit niemand anders seyn kann als Gott, der Herr aller Dinge“ 213). Der Satz, den uns in diesen Worten das herrliche Brüderpaar aus Cäsarea als ausgemachte Wahrheit bezeichnet, ist uns in den Aussprüchen anderer Weisen, aus dem heidnischen sowohl als aus dem christlichen Alterthum, schon vielfach begegnet. Derselbe ergibt sich zugleich mit Evidenz aus der Definition, die wir als das Resultat unserer Untersuchung aufgestellt haben. Sind Schönheit und Gutheit objectiv und der Sache nach eine und dieselbe Beschaffenheit des Dinges, nur verschieden je nach der Beziehung des Letzteren zum vernünftigen Geiste, dann muß offenbar der absolut Gute, der allein durch sich Gute, der Urquell alles Guten, auch der absolut Schöne, der allein durch sich Schöne, der Urquell alles Schönen, — dann muß Gott, die wesenhafte Gutheit, auch die wesenhafte Schönheit seyn. Wir werden im nächsten Kapitel ausführlicher auf diese Wahrheit zurückkommen.

Eine Vergleichung nun zwischen der Schönheit Gottes und der seiner Geschöpfe ist nicht möglich. Denn der Unendliche läßt sich mit endlichen Maaßen nicht messen, der allein durch sich selber Schöne nicht mit dem, was von ihm nicht nur die Schönheit, sondern schlechthin das Seyn hat, sich zusammenhalten, die wesenhafte Schönheit sich nicht auf Eine Linie stellen mit Wesen, welche nicht die Schönheit selbst sind, sondern nur ein größeres oder geringeres Maaß erschaffener Schönheit besitzen. Dagegen können wir allerdings nach einer Rangordnung der schönen Dinge fragen, insofern wir nur das Erschaffene im Auge haben. Und die Antwort auf diese Frage wird, dem Begriffe der Schönheit entsprechend, zunächst im Allgemeinen diese seyn müssen: Je größer die Fülle innerer Gutheit ist welche ein Wesen besitzt, desto schöner ist es.

136. Es lassen sich indeß hier noch einige nähere Bestimmungen geben.

Wie wir früher (104 ff. S. 141 ff.) nachgewiesen haben, daß alles Schöne, eben insofern es schön ist, in thatsächlicher Uebereinstimmung steht mit der Wesenheit Gottes, so können wir, nach dem in der vorigen Nummer Gesagten, jetzt diesen Satz umkehren. Ist nämlich Gott die Schönheit selbst, dann muß alles außer ihm Seyende genau in sofern schön seyn, als es an seiner Schönheit und Gutheit Theil nimmt, als es ihm ähnlich ist. Das schönste unter den nicht absolut schönen Dingen

wird mithin dasjenige seyn, welches von der freigebigen Hand Gottes das reichste Maaß innerer Gutheit empfangen hat, welches darum dem absolut Schönen am nächsten steht: wenn man anders sich dieses Ausdruckes bedienen kann, wo der Abstand immer unendlich bleibt. Und darum muß denn offenbar die Schönheit der vernünftigen Natur hoch über jener der bloß körperlichen stehen; darum muß die Schönheit der reinen Geister, insofern wir von der übernatürlichen Ordnung absehen, vollkommener seyn als die menschliche; darum muß die Schönheit dem männlichen Geschlechte in höherem Maaße eigen seyn, als dem weiblichen; darum muß die Schönheit der animalischen Ordnung jene der vegetabilischen übertreffen, und diese wieder den Vorrang behaupten vor der Ordnung der anorganischen Dinge. In besonderer Rücksicht auf die mit Vernunft begabten Wesen aber wird die Schönheit in der ethischen Ordnung in weit höherer Vollendung erscheinen als in der intellectualen; es wird die Schönheit der übernatürlichen Ordnung ungleich viel höher stehen als jene der natürlichen, so wie endlich die Schönheit der im ewigen Leben bereits vollendeten Natur die Schönheit eben derselben weit übertreffen muß, so lange sie noch, im Zustande der Bewährung, ihrer Vollendung harrt.

137. Das sind allgemeine Grundsätze. Handelt es sich hingegen darum, in Rücksicht auf individuelle Naturen den kalleologischen Rang zu bestimmen, so sind nur zwei Sätze gewiß. In unvergleichlicher Schöne, erhaben, nicht nur wie es im Psalm von ihr heißt über die Kinder der Menschen, sondern schlechthin über Alles was nicht Gott ist, thront zur Rechten des Vaters jene menschliche Natur, welche der Sohn Gottes um unseres Heiles willen angenommen. Die erste Stelle nach ihrem Sohne aber, in einer Fülle der Reinheit und Heiligkeit die nur Gott zu denken vermag*), in einer Schönheit darum, die außer Gott kein Wesen wie sie es verdient zu lieben, deren Wonne keine Creatur zu erschöpfen im Stande ist, nimmt die Jungfrau ein „voll der Gnade", die Gebenedeite unter den Weibern, welche „den gebar der sie erschaffen, und anbetete den sie geboren". „Die Erstgeborene vor aller Creatur" nennt sie die Kirche, „durch die am Himmel ein nie versiegend Licht aufging"; mit Sternen gekrönt, den Mond unter ihren Füßen, mit der Sonne angethan, sah sie der Seher des neuen Bundes; Alles das ist wenig, denn es ist menschlich. Sie hat die Sonne des Himmels mit der Wolke des Fleisches umkleidet, spricht der Kirchenlehrer von Clairvaux, dafür umkleidet die Sonne des Himmels sie mit dem Vollglanze ihrer eigenen Schönheit**).

---

*) Pius IX. in der dogmatischen Bulle *Ineffabilis Deus*, vom 8. Dec. 1854.

**) *Valde decora* „überaus schön", *tota formosa, tota pulchra* „vollkommen schön", *quasi aurora valde rutilans, gloriosa, super omnes speciosa,* „in goldenem

Unter den übrigen verklärten Bewohnern des Himmels eine Stufenfolge anzugeben, steht uns nicht zu. Gott hat uns den höheren oder niederen Grad der Heiligkeit und der ihr entsprechenden Glorie seiner Auserwählten verborgen. Was die Engel betrifft, so stehen sie zwar, wie wir gesagt haben, in der natürlichen Ordnung höher als der Mensch: aber die Vertheilung der übernatürlichen Gaben hat die göttliche Weisheit an dieses Gesetz nicht gebunden. Durch die Gnade erhebt sie Menschen über die Engel, und in Folge dessen werden dann die Letzteren von jenen auch an Schönheit übertroffen. „Menschen und Engel bilden im ewigen Leben nicht zwei geschiedene Gemeinden, sondern Eine: denn Aller gemeinsame Seligkeit ist, Gott in Liebe anzuhangen". So lehren St. Augustin und der heilige Thomas 214).

II.

Die von Schiller, Goethe und Anderen vertretene Lehre, daß das weibliche Geschlecht, was die Schönheit betrifft, vor dem männlichen den Vorrang habe, stimmt mit der Wahrheit nicht überein. Plato, Aristoteles, Huarte, Thomas von Aquin.

138. Unter den Gedanken durch welche wir vorher (136) den kalleologischen Rang der verschiedenen Klassen von Wesen characterisirt haben, steht namentlich Einer mit den Anschauungen verschiedener Koryphäen der Neuzeit in geradem Gegensatz.

„Die Klarheit und Harmonie des Wesens", schreibt, von Schiller redend, Gervinus, „ist überall das edle Ziel, wohin der Dichter die Menschheit weist; und wie er dem Menschen das Leben der Götter von dieser Seite preist, so dem Manne das Weib. Nicht nur der weiblichen Form ist in den Ansichten Schillers, Humboldts und Burdachs das Element der Schönheit vorzugsweise eigen, sondern auch geistig steht das Weib in jener Harmonie der Kräfte, die die Bedingung der Schönheit ist, dem Manne voran, dem es sonst überall weicht. Die ‚Würde der Frauen' ist in diesem Sinne gedichtet" *). Wer das hier bezeichnete Gedicht liest, namentlich mit den acht Strophen der ersten Ausgabe, welche in den späteren weggelassen oder unter den Strich gesetzt sind, der kann der Ansicht seyn, daß Gervinus fast noch etwas zu wenig sagt, und es keineswegs eine Uebertreibung war, wenn an Schillers hundertjährigem Geburtstage ein Festredner die Versammlung belehrte, daß Schiller „ähnlich

---

Lichte strahlend wie die Morgenröthe, voll der Herrlichkeit, schön über Alle", heißt die Jungfrau im kirchlichen Officium; und selbst das Attribut der hypostatischen Weisheit wird ihr zuerkannt: sie ist „die Mutter der schönen Liebe".

*) Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung (5. Aufl.) Bd. 5. S. 496 f.

wie Goethe die vollendete Menschheit, mit der ihm die Idee der Schönheit zusammenfiel, vorwaltend in der weiblichen Natur und ihrer harmonischen Thätigkeit ausgedrückt" fand*). Auch Lindemann berichtet in voller Uebereinstimmung hiermit: „Den Kranz des schönen Ideals legt der Dichter in der ‚Würde der Frauen' zu den Füßen des stillen weiblichen Lebens" **). Gleichartige Anschauungen werden mehrfach auch heute noch wiederholt: so erklärt sich z. B. Carl Lemcke in seiner „Populären Aesthetik" (S. 201) geneigt, zu vermuthen, „daß der Mann tiefer stehe als das Weib, daß er die erste, noch mehr thierische, die Frau die verbesserte Auflage sey".

139. Männer indeß deren Stimme in Fragen dieser Art ganz anderes Gewicht hat, als jene der fünf Genannten, haben nicht so geurtheilt: und die Gründe welche sie anführen, beweisen entscheidend, daß die Ansicht der Letzteren mit der Wahrheit keineswegs im Einklange steht. Nach Plato ist das männliche Geschlecht „von Natur edler, und mit einem volleren Maaße von Einsicht und geistiger Kraft ausgestattet" 215). Aristoteles betrachtet es als ausgemachte Thatsache, daß „das männliche Geschlecht von Natur aus vorzüglicher ist als das weibliche" ***); daß das Letztere „zwar Einsicht besitzt, aber sehr geringe" †); daß „auch das Weib von edlem Character seyn kann, im Allgemeinen indeß doch weniger sittliche Tüchtigkeit, als der Mann, besitzt" ††). Eben auf solche

---

*) Wildauer, Festrede zu Schillers hundertjährigem Geburtstag (Innsbruck 1859) S. 18.

In der That schließt das Gedicht „Würde der Frauen" in der ersten Ausgabe mit folgenden Strophen:

Aus der Unschuld Schooß gerissen,
Klimmt zum Ideal der Mann
Durch ein ewig streitend Wissen,
Wo sein Herz nicht ruhen kann;
Schwankt mit ungewissem Schritte
Zwischen Glück und Recht getheilt,
Und verliert die schöne Mitte,
Wo die Menschheit fröhlich weilt.

Aber in kindlich unschuldiger Hülle
Birgt sich der hohe geläuterte Wille
In des Weibes verklärter Gestalt.
Aus der bezaubernden Einfalt der Züge
Leuchtet der Menschheit Vollendung und Wiege,
Herrschet des Kindes, des Engels Gewalt.

(Ausg. von Stuttgart, 1835, Bd. 1. S. 411.)

**) Lindemann, Geschichte der deutschen Literatur (5. Aufl.) S. 604.

***) Arist. Polit. 1. c. 2. n. 12.

†) Arist. Polit. 1. c. 5. n. 6.

††) Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 16. vulg. c. 15. n. 3.

Ueberzeugungen gründete sich ohne Zweifel die für das weibliche Geschlecht bei den Alten gebräuchliche Bezeichnung *sexus sequior*, d. h. das seiner natürlichen Ausstattung und darum dem Range nach zweite, das mindere Geschlecht. Hiermit vergleiche man zunächst die angeführte Vermuthung Lemcke's.

Aber vernehmen wir auch Vertreter der christlichen Wissenschaft. „In Folge der natürlichen Beschaffenheit seines Gehirns", schreibt der spanische Arzt und Philosoph Juan Huarte, „besitzt das Weib für ein bedeutendes Maaß geistiger Anlage, oder für tiefes und gründliches Wissen, nicht die nothwendige Empfänglichkeit." Und an einer anderen Stelle: „Insofern nur die ihrer Natur eigenthümliche Beschaffenheit in Betracht kömmt, kann bei Frauen von Tiefe der Auffassung nicht die Rede seyn, und ihre geistige Anlage schließt jede Art von wissenschaftlicher Thätigkeit aus. Sie verstehen nur mit einer gewissen anscheinenden Gewandtheit zu reden, wo es sich um Dinge handelt die leicht aufzufassen, und nicht von Bedeutung sind. Es ist darum vollkommen gegründet, wenn die Kirche es untersagt, daß ein Weib jemals Beicht höre, oder lehrend auftrete*): denn einsichtige Verständigkeit und gesetzmäßiges Vorgehen sind ihnen vermöge ihres Geschlechtes fremd" **).

Ganz in demselben Sinne hatte bereits dreihundert Jahre vor Huarte Thomas von Aquin sich ausgesprochen. „Das Weib steht von Natur aus an Werth und Würde dem Manne nach: wie denn, nach Augustin, das active Princip immer vor dem passiven den Vorrang hat. Das Weib ist von Natur aus dem Manne untergeordnet, weil dieser von Natur aus ein höheres Maaß von Einsicht und Urtheil besitzt" 216). Und diese Unterordnung hat ihren Grund nicht bloß, wie es nach diesen Worten und nach Huarte scheinen könnte, in der geringeren intellectuellen Befähigung des weiblichen Geschlechtes, sondern eben so sehr darin, daß dasselbe in Rücksicht auf die Anlage zu ethischer Kraft und Consequenz dem männlichen nachsteht. Die Seele des Mannes freilich hat nichts, wodurch sie sich von der des Weibes unterschiede 217), wie ja überhaupt die Seelen aller Menschen, von Natur aus und in dem Augenblicke wo Gott sie erschafft, einander vollkommen gleich sind. „Aber die Seele ist die Wesensform des Leibes, und sie hat unter ihren Vermögen auch solche, die ihre Thätigkeiten mittelst leiblicher Organe vollziehen. Und diese Thätigkeiten", insbesondere die sensitiven, „haben ihre Bedeutung auch für jene

---

*) Bekanntlich hat nicht die Kirche diese Einrichtung getroffen, sondern der Gründer der Kirche.

**) Juan Huarte, Examen de ingenios para las sciencias. (En la Oficina Plantiniana, 1593.) Prohemio pag. 6. Cap. 15. pag. 250. 260. Der (nicht genannte) Druckort ist ohne Zweifel Antwerpen.

Thätigkeiten, welche die Seele nicht durch leibliche Organe setzt, für das höhere Erkennen und Streben nämlich: denn das erstere vollzieht sich nur mit Hülfe der Sinnesbilder, und auf das Wollen anderseits haben die Regungen des niederen Strebevermögens ihren Einfluß. Weil nun bei dem Weibe die leibliche Organisation schwach ist und nachgiebig, daher kömmt es, daß das Weib Alles wofür es sich entscheidet, nur mit geringer Entschiedenheit festhält. Es gibt freilich in diesem Punkte Ausnahmen, aber sie sind selten; wie es in dem Buche der Sprüche heißt: ,Ein Weib mit starkem Herzen, wer mag es finden?' Weil nun, was unbedeutend und ohne Bestand ist, so angesehen wird, als ob es gar nicht da wäre, darum sagt Aristoteles, man pflege bei dem Weibe von Selbstbeherrschung nicht zu reden: indem man nämlich von der Anschauung ausgeht, daß ihnen, Ausnahmen abgerechnet, die Entschiedenheit der Ueberzeugung und die Festigkeit des Wollens fehlt, und sie sich leicht vom Gefühle leiten lassen" *). Denselben Gedanken finden wir noch an drei anderen Stellen wiederholt **).

Es steht also, das dürfte hiernach wohl anerkannt werden müssen, das weibliche Geschlecht dem männlichen nach, zunächst in Rücksicht auf die leibliche Organisation, insofern diese im Weibe weniger dazu angethan ist, den vorzüglicheren, edleren Aufgaben der mit Vernunft ausgestatteten Seele zu dienen und sie zu fördern; in Folge hiervon aber steht es ihm nothwendig auch nach in Rücksicht auf intellectuelle Begabung, so wie auf die natürliche Anlage für die Ziele der ethischen Ordnung. Mit anderen Worten: das weibliche Geschlecht besitzt von Natur aus, dem männlichen gegenüber, ein geringeres Maaß innerer Gutheit; es steht, in Rücksicht auf thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, minder hoch als der Mann. Die innere Gutheit, oder die thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, ist nun aber, objectiv und der Sache nach, mit der Schönheit identisch. Der Mann von Stagira urtheilte mithin ganz richtig, da er den Satz aussprach: „Je voller das Maaß von Anlage und Energie ist, das einem Wesen die Natur verliehen hat, desto höhere Schönheit tritt hervor in seinen Vorzügen und seinem Thun; darum übertrifft z. B. der Mann an Schönheit das Weib" 218).

Sollen wir noch darauf hinweisen, daß nur diese Auffassung mit der Lehre der Offenbarung harmonirt? „Der Mann ist das Bild Gottes," lehrt uns dieselbe, „und durch ihn wird Gott verherrlicht; durch das Weib hingegen wird der Mann verherrlicht. Denn nicht ist

*) Thom. S. 2. 2. p. q. 156. a. 1. ad 1.

**) Thom. in II. Dist. 21. q. 2. a. 1. ad 2. S. 2. 2. p. q. 149. a. 4. c. q. 165. a. 2. ad 1.

der Mann aus dem Weibe hervorgegangen, sondern das Weib aus dem Manne; und nicht des Weibes wegen ward der Mann erschaffen, sondern des Mannes wegen das Weib" (1. Cor. 11, 7—9). Mit anderen Worten: „Wie Gott der Ursprung und der Zweck der gesammten Schöpfung ist, so bildet den Ursprung und den Zweck des Weibes der Mann" *). Wer denken gelernt hat, der dürfte unschwer erkennen, daß mit dieser Wahrheit die Ansicht der früher genannten Dichter und Gelehrten sich keineswegs in Einklang bringen läßt.

140. Man wolle uns übrigens nicht mißverstehen. Wir haben lediglich die eben noch bezeichnete Ansicht im Auge, nach welcher das weibliche Geschlecht, als solches, von dem Urheber der Natur das vollere Maaß von Schönheit als Mitgift erhalten haben soll. Die Wahrheit dieses Satzes ist es, die wir in Abrede stellen; insofern es sich um von der Natur gegebene, angeborne, von dem ethischen Thun des Einzelnen unabhängige Schönheit handelt, nimmt unseren Beweisen zufolge der Mann die erste Stelle ein. Damit ist offenbar keineswegs gesagt, daß nicht manche Einzelne sich vor vielen Männern durch Tugend und edlen Sinn auszeichnen, somit, von der Gnade Gottes unterstützt, durch ihr freies Thun sich eine höhere Schönheit erringen kann: noch auch, daß nicht Viele, und selbst auch sehr Viele dieses können. Die Kirchengeschichte lehrt ja unwidersprechlich, daß sie es wirklich gethan.

Und wenn Huarte uns sagte, „es könne bei Frauen von Tiefe der Auffassung nicht die Rede seyn, und ihre natürliche Anlage schließe jede Art von wissenschaftlicher Thätigkeit aus", so setzte dieser Gelehrte selber ausdrücklich hinzu, das gelte, „insofern die der weiblichen Natur eigenthümliche Beschaffenheit in Betracht komme", oder wie er zwanzig Zeilen früher sich noch bestimmter ausdrückt, „insofern nicht eine übernatürliche Gnadengabe sie befähige, redend und lehrend aufzutreten". Mußte ja schon das Wirken der großen Frau, welche eben damals ihr Vaterland und das seinige durch die Tiefe ihrer Weisheit wie durch die Großartigkeit ihrer Unternehmungen verherrlichte **), ihn darauf hinweisen, daß der

---

*) Vir est principium mulieris et finis, sicut Deus est principium et finis totius creaturae. Thom. S. 1. p. q. 93. a. 4. ad 1.

Mit den Worten, „der Mann ist das Bild Gottes", will der Apostel nicht etwa dem weiblichen Geschlechte diesen Rang absprechen; er will nur sagen, daß in dem Bilde Gottes, insofern es in dem Manne hervortritt, sich ein minder wesentlicher Zug findet, welchen dieses Bild im Weibe nicht hat: jener nämlich, den wir eben mit den Worten des heiligen Thomas angedeutet haben. *„Quantum ad aliquid secundarium* imago Dei invenitur in viro, secundum quod non invenitur in muliere," sagt Thomas unmittelbar vor dem zuletzt angeführten Satze.

**) Die heilige Theresia schied aus diesem Leben im Jahre 1582, und um dieselbe Zeit starb auch Huarte.

Urheber der Natur nicht an die Gesetze gebunden ist die er selber in sie gelegt hat, und darum, so oft es ihm gefällt, „das Thörichte der Welt auserwählen" und mit dem Lichte seines Geistes erfüllen kann, „um die Weisen zu beschämen" *).

Ueberdies — das ist eine zweite Rücksicht, durch welche sich das Gesagte näher bestimmt — überdies bezieht sich unsere Widerlegung einzig auf den Zustand der Bewährung, in welchem sich diesseit des Grabes die Menschheit befindet, nicht auch auf den der einstigen Vollendung im ewigen Leben; ausschließlich von jenem sprechen ja auch unsere Gegner. Im Zustande der Vollendung am Throne Gottes wird die gegenwärtige Abhängigkeit der Seele von dem Leibe der ihr gehört, in keiner Weise mehr bestehen: „es wird vielmehr umgekehrt", lehrt wieder Thomas von Aquin, „die ganze Beschaffenheit des Leibes sich nach der geistigen Kraft der vernünftigen Seele und ihrem Werthe richten. Je nach der verschiedenen Größe der Verdienste wird darum die Seele des Einen die eines Anderen an Würde übertreffen, und der Leib des Einen den des Anderen an Schönheit. Somit wird dann die Verschiedenheit des Geschlechtes in dieser Beziehung keinen Unterschied mehr begründen" 219). Analoges haben wir vorher in Rücksicht auf die Schönheit der Engel und der verklärten Menschen gesagt. Allein das von dem Einzelnen mit der Gnade Gottes erworbene Verdienst ist es, was im ewigen Leben den Ausschlag gibt, oder „die Liebe welche niemals aufhört".

---

*) 1. Cor. 1, 27.

Unserer Lehre, daß hohe ethische Vorzüge und hervorragende Tugend naturgemäß dem weiblichen Geschlechte ferner liegen, als dem männlichen, gibt in ihren liturgischen Formularien mehrfach auch die Kirche Ausdruck. So, wenn sie für die Feste von zwei vorzugsweise heldenmüthigen Jungfrauen, der heiligen Agnes nämlich und der heiligen Agatha, jene Psalmen vorschreibt, welche sonst an den Festen von Blutzeugen aus dem männlichen Geschlechte gesungen werden; wenn sie an dem Feste der Ersteren in ihrem Gebete sagt: „Omnipotens sempiterne Deus, qui *infirma mundi* eligis, ut fortia quaeque confundas", an jenem der Zweiten und anderer Märtyrinnen aber: „Deus, qui inter cetera *potentiae tuae miracula etiam in sexu fragili* victoriam martyrii contulisti"; wenn sie den Hymnus für das Fest heiliger Frauen mit den Worten beginnt:

Fortem *virili* pectore
Laudemus omnes feminam,

und an Gedächtnißtagen des Martyriums von Jungfrauen den Chor singen läßt:

Haec enim palmae duplicis beata
Sorte, dum gestit *fragilem domare*
Corporis sexum, domuit cruentum
Caede tyrannum.

§. 2.

Ueber die Frage vom Ideal der Schönheit.

Nach Schiller und Anderen soll „der Mensch das höchste Ideal der Schönheit" seyn. Entwickelung des Begriffs, der sich mit dem Worte „Ideal" verbinden läßt; Bestimmung desselben nach Aeußerungen von Schiller und Cicero. In welchem Sinne das Wort niemals gebraucht werden könne. Widerlegung der oben bezeichneten Lehre. Eine verwandte, gleichfalls unrichtige Lehre anderer Aesthetiker.

141. In noch entschiedenerem Widerspruch mit der Wahrheit, als die im zweiten Artikel des letzten Paragraphen zurückgewiesene, steht eine andere Lehre, welche mit jener die Vertreter und den Ursprung gemein zu haben scheint. Schiller gibt derselben Ausdruck, wenn er in dem lyrischen Spiele „Die Huldigung der Künste" eine dieser Letzteren, die Poesie, ihre Autocharacteristik mit diesen Worten beschließen läßt:

> Doch Schön'res find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
> Als in der schönen Form die schöne Seele.

Mit anderen Worten, in der nüchternen Sprache der Wissenschaft: „Der Mensch in seiner vollkommensten Erscheinung ist das höchste Ideal der Schönheit". So schreibt wenigstens Wilhelm Esser, der, wie er selbst andeutet, in seiner Lehre über die Schönheit und die Kunst vorzugsweise den Grundsätzen Lessings und Schillers folgt; und er fügt hinzu, dieselbe Ueberzeugung, daß der Mensch das höchste Ideal der Schönheit, sey auch bei den Griechen die herrschende gewesen*). Erinnern wir uns aber, wie wir früher einen Festredner zu des Dichters hundertjährigem Geburtstage berichten hörten, daß Schiller, „ähnlich wie Goethe, die vollendete Menschheit, mit der ihm die Idee der Schönheit zusammenfiel, vorwaltend in der weiblichen Natur und ihrer harmonischen Totalität ausgedrückt" fand; erinnern wir uns, wie in Uebereinstimmung hiermit Lindemann uns erzählte, „den Kranz des schönen Ideals habe Schiller zu den Füßen des stillen weiblichen Lebens niedergelegt" **): so verwandelt sich der nach Schiller und Lessing von Esser gegebene Satz, bestimmter ausgedrückt, in diesen anderen: „Das höchste Ideal der Schönheit ist das Weib in ihrer vollkommensten Erscheinung." In der That bildet der Gedanke den die vorher aus der „Huldigung der Künste" angeführten Verse enthalten, ein Compliment das sich an eine Frau richtet***).

---

*) Esser, Psychologie (1854) §. 109. S. 470; vgl. S. 465.

**) Oben, N. 138. S. 182 f.

***) Das lyrische Spiel Schillers ist der Erbprinzessin von Weimar, Maria

In dieser Fassung freilich erscheint der Satz schon durch dasjenige verurtheilt, was wir im ersten Paragraphen dieses Kapitels (139. S. 183 ff.) gesagt haben. Um dagegen den Werth desselben in seiner allgemeineren Form entsprechend beleuchten zu können, nach welcher „der Mensch in seiner vollkommensten Erscheinung" das höchste Ideal der Schönheit bilden soll, müssen wir zunächst feststellen, was der Ausdruck „Ideal" bedeutet.

142. Einzelne Stellen gerade in Schillers Werken sind ganz geeignet, uns für diesen Zweck zu dienen. Die Aufforderung zunächst:

Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich*),

setzt offenbar voraus, daß die Welt der Ideale eine andere ist, als die wirkliche in der wir uns bewegen, und überdies, daß sie eine bessere ist, eine erstrebenswerthere, eine schönere, eine mehr beseligende. Diesen Gedanken bestätigt eine Strophe aus einem anderen Stücke:

Erloschen sind die heitern Sonnen
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen
Die einst das trunkne Herz geschwellt;
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube
Was einst so schön, so göttlich war**).

Die „rauhe Wirklichkeit" steht also tief, überaus tief unter jener Sphäre in welcher die Ideale leuchten. Die Zuversicht, einst in ihren thatsächlichen Besitz zu gelangen, sie zu erringen und festzuhalten, begeisterte den Jüngling zu freudigem Streben, zu den kühnsten Entwürfen; aber es war nur ein schöner Traum: die Erwartung bleibt unerfüllt,

Und immer stiller wird's und immer
Verlass'ner auf dem rauhen Steg;
Kaum wirft noch einen bleichen Schimmer
Die Hoffnung auf den finstern Weg.

Was haben wir uns hiernach unter „Idealen" zu denken? Erscheinungen, — seyen es nun Personen, Zustände, Lagen, Beziehungen, Thatsachen, Eigenschaften, Vorzüge, — von den gleichnamigen Erscheinungen

---

Paulowna, Großfürstin von Rußland, gewidmet, und wurde zu ihrer Begrüßung am 12. November 1804 auf dem Hoftheater zu Weimar aufgeführt.

*) Schiller, Das Ideal und das Leben.

**) Schiller, Die Ideale.

wie sie „die rauhe Wirklichkeit“ umschließt, der Art und dem Wesen nach nicht verschieden, aber von ganz anderer Vollendung, in einer Gestaltung, viel vollkommener, viel höher, viel reiner, viel edler, viel schöner, viel beglückender als jene ist, in welcher „das enge dumpfe Leben“ sie aufzuweisen hat.

Zu dem gleichen Resultate gelangen wir, wenn wir einige Sätze in einer kleinen Schrift Cicero's ins Auge fassen, in welcher er dem Marcus Brutus das Ideal der oratorischen Beredtsamkeit zeichnen will. Cicero versteht unter diesem, wie er selbst sagt, „die Beredtsamkeit in ihrer vollendetsten Gestalt“ 220); „ein vor der Anschauung des Geistes stehendes Bild derselben, dem nichts mehr abgeht“ 221); „jene Weise der Beredtsamkeit, die keiner Vervollkommnung mehr fähig ist, welche darum als die vorzüglichste, als die vollendetste gelten muß“ 222). Und ein Ideal im Allgemeinen ist ihm „dasjenige, über das hinaus es (in derselben Art) nichts Besseres geben kann“ 223).

Eingehender, als in diesen kurzen Worten, erklärt Cicero seinen Gedanken etwas später. „Schöner, als irgend welche schöne Erscheinung, ist immer das Urbild, das in jener, wie in dem Portrait das Original, nachgebildet ist. Dieses Urbild ist keinem Auge sichtbar, kein Ohr vernimmt es, es wird von keinem unserer Sinne erfaßt: nur der denkende Geist entwirft es und schaut es. Vollendetere Gebilde als jene des Phidias, vollendetere Werke der Malerei als die früher erwähnten, sind auf der ganzen Erde nicht zu sehen: aber unser Geist kann sich schönere denken. Und als Phidias seinen Jupiter arbeitete, oder seine Minerva, da schaute er nicht auf irgend ein sichtbares Wesen, um dieses nachzubilden: sondern in seiner Seele trug er ein Ideal von hoher Schönheit; auf dieses hielt er sein Auge unverwandt gerichtet, von diesem war er bemüht, mit seiner Künstlerhand das Abbild herzustellen“ *).

Bilden wir nach diesen Angaben den allgemeinen Begriff des Ideals, so ergibt sich etwa diese Definition: „Das Ideal eines Dinges ist ein vom Geiste gedachtes Ding der gleichen Art, welches die demselben eigenen Vorzüge in ungewöhnlicher, überaus hoher Vollendung besitzt.“ Es war ein Ideal in diesem Sinne, das Ideal eines Bildes der heiligen Jungfrau, das vor dem Geiste des sinnigen Novalis stand, da er die bekannten Worte schrieb:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt:
Doch kein's von allen kann dich schildern
Wie meine Seele dich erblickt;

---

*) Cic. Or. c. 2. n. 8. 9.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,
Und ein unnennbar süßer Himmel
Mir ewig im Gemüthe steht.

143. Die eben gegebene Definition des Ideals entspricht ganz dem Begriffe, den wir vorher auch Schiller mit dem Worte verbinden sahen. Aber warum, fragt man vielleicht, erklären wir das Ideal nicht lieber als dasjenige Ding, welches die seiner Art entsprechenden Vorzüge in absoluter Vollendung besitzt, das heißt in jenem Grade der Vollendung, über welchen hinaus sich kein höherer denken läßt? Verschiedenen der angeführten Gedanken Cicero's würde ja diese Definition mehr zu entsprechen scheinen, als die welche wir aufgestellt haben.

Das Letztere ist nicht unwahr. Cicero lehnt seine Auffassung, wie er selber andeutet, an Plato's Lehre von den Ideen an 224). Nach dieser gibt es nicht ein Urbild (eine „Idee") für jedes einzelne Ding, sondern nur für jede Art von Dingen, oder für jede Ordnung. Plato dachte sich z. B. eine Idee der Tugend, eine Idee der Einsicht, eine Idee der Schönheit, deren jede ein für sich seyendes wirkliches Wesen wäre. Dieser ganz irrigen Lehre entsprach freilich der Gedanke den wir bei Cicero fanden, ein Ideal sey dasjenige, „über welches hinaus es in derselben Ordnung nichts Besseres geben könne", oder „das keiner Vervollkommnung mehr fähig sey". Aber wenn wir in diesem Sinne Alles auslegen wollten was Cicero in den angeführten Sätzen sagt, — während er selbst keineswegs so consequent verfährt, — so würden wir seiner Darstellung einen Begriff des Ideals entnehmen der philosophisch ganz unzuläßig wäre, nämlich den vorher erwähnten: Das Ideal eines Dinges ist ein Ding der gleichen Art, welches die der Letzteren entsprechenden Vorzüge in der absolut höchsten Vollendung besitzt.

Warum wäre dieser Begriff philosophisch unzuläßig? Weil, außer Gott, kein Wesen gedacht werden kann, welches einen Vorzug in der absolut höchsten Vollendung besäße. Das absolut Vollendete, jener Grad der Vollendung über den hinaus sich kein höherer denken läßt, findet sich ausschließlich in Gott. Je mehr sich ihm ein erschaffenes Wesen nähert, desto höher steht es an Gutheit, desto vollendeter ist es; aber der Abstand zwischen Gott und dem von ihm Gemachten bleibt immer unendlich groß: ohne Ende kann darum ein Wesen ihm an Vollendung näher rücken, es erreicht ihn dennoch nie; es kann immer wieder ein anderes Wesen gedacht werden, das an Vollendung höher steht als das vorausgehende 225).

144. Müssen wir hiernach jene Definition festhalten, welche wir am Schlusse der vorletzten Nummer ausgesprochen haben, so bezeichnet offenbar der Ausdruck „das Ideal" keineswegs eine bestimmte, genau

abgegränzte und feststehende Norm, sondern etwas durchaus Veränderliches. Denn die „ungewöhnliche, überaus hohe Vollendung", in welcher an einem Ideale die Vorzüge der Art zu der das ihm entsprechende Ding gehört, hervortreten sollen, bildet ein ganz unbestimmtes Maaß, das mehr und weniger Grade umfassen kann, und darum nothwendig nicht nur je in den verschiedenen Geistern ein anderes ist, sondern auch in jedem einzelnen Geiste beständigen Schwankungen unterliegt.

Eben deßhalb durften wir auch in unserer Definition die Worte „ein vom Geiste gedachtes Ding" nicht weglassen. Denn wirklich seyn, existiren, kann nur dasjenige, was volle, genau abgegränzte Bestimmtheit hat. Darum können denn auch wirklich seyende Dinge, historische Personen, als „das" Ideal der Art oder Ordnung welcher sie angehören, niemals bezeichnet werden; auf sie läßt sich der Ausdruck nur in einem uneigentlichen Sinne anwenden, und deßhalb nur mit dem unbestimmten Artikel. So kann man allerdings z. B. den Abraham „ein" Ideal des Gehorsams und des Glaubens nennen, oder den Job „ein" Ideal der Geduld, oder den heiligen Vincenz von Paul „ein" Ideal eines Priesters; aber in Verbindungen dieser Art hat das Wort nicht die vorher definirte Bedeutung, sondern es soll mit denselben nur gesagt seyn, daß solche Personen jenem Bilde von „überaus hoher Vollendung" das der Geist sich entwirft, besonders nahe kommen, es gewissermaßen zu erreichen scheinen, und darum der Bewunderung werth, und als wahre Muster der Nachahmung zu betrachten sind.

145. Wenden wir uns jetzt zu jener Lehre neuerer Aesthetiker zurück, welche uns nöthigte, auf die hiermit abgeschlossene Erörterung einzugehen. Es war das der Satz, „der Mensch in seiner vollkommensten Erscheinung sey das höchste Ideal der Schönheit". Der Superlativ „in seiner vollkommensten Erscheinung" kann nach dem vorher (143) Gesagten, wenn der Begriff nicht philosophisch unzuläßig seyn soll, nur den Sinn haben: „der Mensch in überaus vollkommener Erscheinung". Was haben wir uns aber unter dem Ausdrucke „das Ideal der Schönheit" zu denken? Der gegebenen Definition (142) zufolge kann derselbe nichts Anderes bedeuten, als „eine ungewöhnliche, überaus hohe Fülle von Schönheit welche der Geist sich denkt"; mit anderen Worten, „das Ideal der Schönheit" ist soviel als „der Begriff einer äußerst hohen Fülle von Schönheit". Das ist offenbar etwas Abstractes, das für sich, und außerhalb des Geistes der es gerade denkt, nicht nur nicht wirklich ist, sondern auch nicht wirklich seyn kann; denn einem abstracten Begriffe wirkliches, selbständiges Daseyn zu geben, das vermag selbst die Allmacht des Schöpfers nicht. „Der Mensch" dagegen „in überaus vollkommener Erscheinung" ist ein concretes Wesen, das für sich, und unabhängig von dem denkenden Geiste, sehr wohl wirkliches Seyn haben kann, sobald es Gott

dem Herrn gefällt, ihm solches zu verleihen. Der Satz von dem wir reden, behauptet folglich die Identität eines möglichen concreten Wesens mit einem abstracten Begriff. Wird man Gedanken dieser Art noch eines Philosophen würdig finden wollen?

Man entgegnet uns vielleicht, wir nähmen die Sache zu genau. Die Aesthetiker um die es sich handelt, hätten nichts weiter sagen wollen, als „der Mensch in überaus vollkommener Erscheinung sey das Schönste das sich denken läßt, oder das überhaupt seyn kann". Wenn jene Gelehrten in der That beabsichtigten, diesen Gedanken auszusprechen, dann hätten sie es eben auch thun sollen; denn eine ungenaue Ausdrucksweise kann die Wissenschaft nicht anders als perhorresciren, weil sie nothwendig eine Quelle falscher Anschauungen wird. Dazu kömmt aber noch, daß der Satz in der gegebenen Fassung allerdings einen Sinn hat, aber einen solchen, der mit der Wahrheit nicht übereinstimmt. So sehr unser Geist sich an die Sinne gebunden fühlt, so beschränkt ist er doch nicht, die Schätze seiner Erkenntniß sind doch noch viel zu groß, als daß er sich nicht den Begriff einer weit höheren Fülle von Schönheit bilden sollte, einer Fülle die weit hinausliegt über jenes Bruchtheilchen, das auch die vollkommenste Erscheinung eines einzelnen Menschen in der natürlichen Ordnung umfassen kann. Das ist ein viel zu enger Rahmen für ein Bild von solcher Größe, wie „das Schönste das sich denken läßt". Oder kann unser Geist sich nicht ein äußerst vollkommenes Bild entwerfen etwa von der christlichen Familie, vom Staate, von der Kirche Gottes? und liegt in solchen Bildern nicht eine viel reichere Fülle von Schönheit, als in der noch so vollkommenen Erscheinung eines einzelnen Menschen? Wir stellen gewiß nicht in Abrede, daß der Mensch unter den sichtbaren Einzelwerken Gottes das schönste ist: aber auch in der natürlichen Ordnung bildet er doch nur einen integrirenden Theil eines schönen Ganzen, der sichtbaren Schöpfung, des „κόσμος", und das Bild dieses Ganzen ist fürwahr ein viel Schöneres, als das Bild des schönsten seiner Theile.

Diese Gedanken bleiben wahr, auch wenn man den falschen Begriff Essers von der Schönheit, welche ihm wie Schiller „die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen, der Form und des Stoffes" ist, bestehen läßt. Und wenn man durchaus nicht (wiewohl ohne allen Grund) eine moralische oder eine physische Gesammtheit, sondern nur ein Einzelding als ein Ideal anerkennen will, woher weiß denn die Philosophie, daß „die Ineinsbildung der Form und des Stoffes" sich nicht vollkommener verwirklichen läßt, als es in der auch noch so sehr vervollkommneten Erscheinung des Menschen der Fall wäre? Würden etwa nicht jene Engel höhere Schönheit besitzen, die nach Justin dem Märtyrer und anderen Kirchenvätern aus Geist und Materie bestehen sollten? Nicht als ob wir diese Ansicht für wahr hielten: aber sicher kann Gottes

Weisheit aus Geist und Stoff Wesen bilden, welche über die vollkommenste menschliche Natur weit erhaben sind.

146. In minder unwissenschaftlicher Fassung als der bisher besprochenen, sprechen andere Schriftsteller einen anderen Gedanken aus, der mit jenem offenbar die Quelle gemein hat. „Unter allen Formen der Erfahrungsgegenstände“, lehrt Krug, „bietet sich uns die Gestalt des Menschen als die zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit tauglichste an“ *). In fast auffallender Uebereinstimmung hiermit heißt es bei Ficker: „Die Menschengestalt ist vorzüglich fähig, die Idee der absoluten Schönheit zu versinnlichen, mithin unter allen uns bekannten Naturformen die tauglichste zur Bildung und Darstellung eines Ideals der Schönheit“ **). Daß ein wirkliches Einzelding, oder eine historische Person, immerhin als „ein“ Ideal ihrer Ordnung bezeichnet werden kann, und welche Bedeutung in diesem Falle, mit dem unbestimmten Artikel, das Wort „Ideal“ habe, das wurde oben (144) bereits gesagt. Die zwei angeführten Sätze enthalten darum allerdings einen richtig ausgedrückten Gedanken: „Insofern es sich darum handelt, eine Erscheinung vorzuführen, deren Schönheit jener hohen Fülle von Schönheit, welche der Geist sich zu denken vermag, möglichst nahe kömmt, findet sich in der sichtbaren Welt nichts für diese Aufgabe mehr Geeignetes, als die Gestalt des Menschen.“

Verständlich, sagen wir, ist freilich dieser Satz; aber wir können wieder nicht anders, als ihn für unwahr halten. Jedenfalls sollte man doch nicht mit einer ganz ungegründeten Ausschließlichkeit die Gestalt des Menschen, sondern den Menschen in seiner gesammten Erscheinung, in seinem Leben und Handeln, als dasjenige hinstellen, worin sich eine ungewöhnlich hohe Fülle von Schönheit am geeignetsten zur Anschauung bringen ließe. Oder erschöpft etwa schon die bloße Gestalt alle Elemente der Schönheit welche die menschliche Natur fassen kann, drückt sie allein schon diese Elemente vollkommen aus? Wo tritt uns ein höheres Maaß von Schönheit entgegen, in dem Apostel Paulus, wie der heilige Lucas ihn in der Apostelgeschichte und er selbst sich in seinen Briefen zeichnet, oder in dem Apollo des Belvedere? was ist schöner, jenes Idol einer naturalistischen Aesthetik, die medicäische Venus, oder die edle Jungfrau im Tempelhain der Diana, welche „die Unsterblichen

so manches Jahr
Von Menschen abgesondert, und so nah
Bei sich gehalten, ihre Seele

---

*) Krug, Aesthetik, §. 23.

**) Ficker, Aesthetik (2. Aufl. Wien 1840), §. 19.

Der Flamme gleich in ew'ger frommer Klarheit
Zu ihren Wohnungen hinaufgezogen",

die in Folge dessen, obgleich sie ihre Befreiuung daran geknüpft sieht und das Leben des Bruders, vor jedem Truge zurückschreckt, und sich selber gestehen darf:

„Ich habe nicht gelernt, zu hinterhalten,
Noch jemand etwas abzulisten"?*)

Aber wir gerathen bereits auf ein Gebiet, das wir hier noch nicht zu betreten haben. Im zweiten Buche werden wir genöthigt seyn, auf die Lehre von der idealen Schönheit der menschlichen Gestalt zurückzukommen.

Drittes Kapitel.

Die Schönheit Gottes, ihre Offenbarung und ihr Wiederschein.

§. 1.

Der Umstand, daß der Mensch in seinem gegenwärtigen Zustande die Schönheit Gottes nicht empfindet, kann die Wirklichkeit der Letzteren keineswegs in Frage stellen. Woraus sich jene Erscheinung erkläre.

147. Wenn wir im Anfange des letzten Kapitels mit Basilius von Cäsarea und seinem Bruder Gregor den Satz aussprachen, daß Gott unendlich schön, daß er die wesenhafte Schönheit sey, so war damit zunächst und an sich nichts weiter gesagt als dieses: „Gott ist der unendlich Gute, er ist die Gutheit selbst, und eignet sich darum und unter dieser Rücksicht in unendlichem Maaße, dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu seyn." So mußte den erwähnten Satz jeder verstehen, der unsere Definition der Schönheit (109. S. 148) vor Augen hatte.

Es kann demnach keine Einwendung gegen diese Wahrheit aus der Thatsache entnommen werden wollen, daß die meisten Menschen in der Erkenntniß Gottes und dem Gedanken an ihn, und selbst auch in dem Acte der Liebe zu Gott, nicht nur keinen hohen Genuß, sondern einfach gar keinen finden. Denn aus dieser Thatsache folgt ja keineswegs, daß Gott sich nicht eignet, dem vernünftigen Geiste der Gegenstand kalleologischen Genusses zu seyn. Der größte Prediger vielleicht der je in deutscher Sprache das Wort Gottes verkündigt hat, Berthold von Regensburg († 1272), redet in einer Predigt vor dem Volke also.

*) Goethe, Iphigenie auf Tauris, 3, 1. 4, 1.

„Man bedient sich mitunter eines Gleichnisses, um einigermaßen zu erklären, wie schön Gott ist. Seht, was immer wir von der Schönheit Gottes je sagen könnten, das ist gerade so, wie wenn ein Kind, während es noch eingeschlossen ist im Schooße seiner Mutter, zu uns sprechen würde von all dem Großen und Herrlichen und all dem Schönen das diese sichtbare Welt umschließt: von dem lichten Glanze der Sonne und von der Sterne Pracht, von dem Werthe edler Steine und ihrem bunten Farbenspiel, von der Kraft edler Pflanzen und ihrem Duft und Wohlgeruch und ihren lieblichen Farben, von all dem Kostbaren und der reichen Zier die man aus Gold und Seide macht, von den mancherlei süßen Tönen die diese Welt hat, vom Gesange der Vögel und vom Klange des Saitenspiels, kurz von aller Zier und allem Schönen das es auf dieser Erde gibt. Gerade so unmöglich, wie einem Kinde im Mutterschooße, das noch nichts gesehen, weder Schlechtes noch Gutes, das noch nie eine Freude empfunden, so unmöglich sage ich, wie es einem solchen noch ungebornen Kinde wäre, mit Verständniß von diesen Dingen zu reden: gerade so wenig sind auch wir fähig, mit Verständniß zu reden von der unaussprechlichen Wonne die im Himmel ist, und von dem wonniglichen Angesichte des lebendigen Gottes. Denn alle Freude die im Himmel ist, entspringt nur aus dem Glanze der ausgeht von dem Angesichte unseres Herrn; und wie alle Sterne ihr Licht von der Sonne empfangen, gerade so haben alle Heiligen und Engel und das gesammte Heer des Himmels ihre Zier und ihre Schönheit von Gott" *).

Fassen wir von dieser Stelle nur das gelungene Gleichniß ins Auge, um es, aber in einer anderen Richtung, für unseren Gegenstand zu verwenden. Das Kind im Schooße der Mutter hat noch nie den Wohlgeruch des Weihrauchs, oder den Duft der Rose empfunden; folgt daraus, daß die Rose nicht duftet, daß der Weihrauch nicht wohlriechend ist? Das Kind im Schooße der Mutter hat nie die Süße des Honigs verkostet; es kennt aus der Erfahrung vielleicht einige sehr wenige vegetative Genüsse, aber nicht jene höheren welche die Natur, die Erkenntniß der Wahrheit, die Beschäftigung mit den Erzeugnissen der Künste dem Menschen gewähren; liegt darin ein Grund, zu zweifeln, ob all dieses wirklich genußbringend ist, ob es überhaupt Angenehmes für den Menschen auf dieser Erde gibt? Um nichts gegründeter als ein solcher Zweifel, ist es aber, wenn man die Schönheit Gottes deßhalb in Frage stellt, weil der Mensch in seinem gegenwärtigen Zustande dieselbe gar nicht oder nur sehr unvollkommen genießen kann.

---

*) Das Original dieser Stelle bei F. Pfeiffer, Berthold von Regensburg (Wien 1862), S. 389 f.

148. Bereits im zweiten Abschnitt (69. 70. S. 90 ff.) haben wir ja gesehen, daß das nothwendige psychologische Moment, durch welches die Liebe des „an sich Guten" Genuß wird, in der klaren Erkenntniß der inneren Gutheit des Gegenstandes besteht, auf welchen sich die Liebe richtet. Nun liegt aber die Wesenheit Gottes unendlich hoch über der Fassungskraft jedes erschaffenen Geistes; auch bei den reichen Aufschlüssen welche uns die Offenbarung gibt, „erkennen wir" dieselbe doch immer nur „im Spiegel und im Räthsel", und „wandeln durch den Glauben, nicht durch unmittelbares Schauen" *): und wie verschwindend klein ist überdies noch die Zahl solcher Christen, welche das in der Offenbarung gegebene Licht wirklich benutzen, und durch Reinheit der Seele und dauernde Vereinigung mit Gott zu einer nur einigermaßen volleren Erkenntniß des Unsichtbaren sich erheben „der das unnahbare Licht bewohnt"! So ist es sehr begreiflich, daß für die große Vielheit mit dem Acte auch der eigentlichen Liebe zu Gott sich kein besonders fühlbarer Genuß verbinden kann.

Noch mehr begreiflich wird aber diese Thatsache, wenn man sich der zwei Rücksichten erinnern will, die wir am Ende des zweiten Abschnittes (73. S. 94 ff.) bezeichnet haben. Solange wir auf dieser Erde leben, schließt sich einerseits, weil wir Sünder sind, an jeden Act wahrer Liebe zu Gott der Ordnung gemäß der Schmerz der Reue; anderseits fordert die Liebe zu Gott, bei der angebornen Verderbtheit unseres Herzens, fort und fort Opfer von uns und die Verläugnung mancher Neigungen, und das ist, mehr oder weniger, wieder mit Schmerz verbunden. Daß Genuß und Schmerz nicht gut neben einander wohnen können, daß wenigstens die Empfindung des Genusses durch gleichzeitigen, vielleicht weit fühlbareren Schmerz vollständig verhindert zu werden pflegt, das brauchen wir wohl nicht weiter auszuführen.

§. 2.

Wie die Schönheit Gottes aufgefaßt werden könne. Ihre volle Offenbarung im ewigen Leben. Die Schönheit als Attribut des „Wortes".

149. Unter jenen drei Formeln, durch welche wir im Anfange dieses Abschnittes das Wesen der Schönheit ausgedrückt haben, erscheint namentlich die letzte geeignet, uns die Auffassung der Schönheit Gottes einigermaßen zu erleichtern. Dieser Definition zufolge ist die Schönheit eines Wesens dessen thatsächliche Uebereinstimmung mit dem ver-

*) Videmus nunc per speculum in aenigmate. 1. Cor. 13, 12. Per fidem enim ambulamus et non per speciem. 2. Cor. 5, 7.

nünftigen Geiste, insofern es durch diese sich eignet, demselben Gegenstand des Genusses zu seyn (111. S. 150). Was kann nun gedacht werden, das dem vernünftigen Geiste in höherem Maaße entspräche, mit ihm in vollerer Uebereinstimmung stände, als Gott?

Gott ist ja das unendlich vollkommene Urbild, das lebendige Original, welchem alle vernünftigen Geister nachgebildet sind. In seiner Wesenheit liegt das Princip, liegt der einzige Grund ihrer Gestaltung; die Gesetze seines ewigen Seyns sind es, welche das Denken jedes Geistes beherrschen, die überdies als die obersten Normen des Urtheilens und des Strebens in das innerste Wesen eines jeden unvertilgbar eingegraben sind; sein Bild ist es, das aus jedem vernünftigen Geiste wiederleuchtet, heller oder weniger hell, je nachdem sie ihm mehr oder weniger nahe stehen.

Gott ist zweitens der Schöpfer, „der Erzeuger der Schönheit" (Weish. 13, 3), aus dessen Händen nicht nur mit seiner bewunderungswürdigen Ordnung und Gesetzmäßigkeit das sichtbare Universum hervorging, sondern dem allein auch jeder vernünftige Geist es verdankt daß er ist und lebt, daß er die Fähigkeit besitzt, zu erkennen und zu lieben, und ohne dessen mitwirkende Hülfe nicht eine einzige vernunftgemäße Thätigkeit zu Stande kömmt. Er ist die unerschaffene Vernunft die niemals nicht war, die Myriaden und Myriaden vernünftiger Geister das Leben gab, deren unfaßbar reiches Erkennen sich nicht erschöpfen, deren schaffende Macht nicht ermüden würde, wenn es ihr gefiele, Millionen neuer Sphären ins Daseyn zu rufen, um sie mit neuen Myriaden unsterblicher Nachbilder ihres eigenen Wesens zu bevölkern.

Und drittens ist Gott das letzte Ziel, die Endursache aller vernünftigen Geister. Denn geschaffen wie sie sind mit einem Vermögen zu erkennen und zu lieben, dessen Fassungsweite kein endlicher Gegenstand auszufüllen genügt, würde ihr Daseyn des Zweckes entbehren, wenn nicht die höchste Wahrheit selbst sich ihnen erschließen, nicht die absolute Fülle aller Gutheit sich herablassen wollte, von ihnen in Liebe umfaßt zu werden. Kann es in Frage kommen, ob die höchste Wahrheit und die unerschöpflich reiche Quelle alles Guten, ob der ewige Geist der nicht bloß alle Geister, sondern überhaupt Alles schuf worin nur die leisesten Spuren einer ordnenden Vernunft sich zeigen, ob das einzige Urbild Alles dessen was Geist ist und Vernunft, ob, sagen wir, dieses unergründlich hohe Wesen mit dem vernünftigen Geiste in thatsächlicher Uebereinstimmung steht?

„Was ist wundervoller," schreibt darum mit Recht Basilius der Große, „als die Schönheit Gottes, was beseligender, als der Gedanke an seine Herrlichkeit? Welches Verlangen kömmt an Stärke jener Sehnsucht gleich, die Gott in vollkommen reinen Seelen erzeugt, also daß sie in Wahrheit sprechen: ‚Mein Herz ist wund vor Liebe'? Unaussprechlich,

über jede Schilderung erhaben, ist das Licht der göttlichen Schönheit; keine Rede vermag es darzustellen, kein Ohr es zu fassen. Nennst du das Leuchten des Morgensterns, weisest du hin auf die Klarheit des Mondes, auf den Strahlenglanz der Sonne, vor der Ueberfülle ihres Lichtes erbleichen sie insgesammt, erscheinen dunkler vor ihr, als dem vollen Mittag gegenüber die Mitternacht, wenn kein Schimmer durch die traurig finstren Wolken bricht. Diese Schönheit faßt nicht das Auge des Fleisches, nur der Geist kann sie schauen. Wo sie aber heiligen Seelen von fern sich zeigte, da ließ sie in ihrem Herzen die Wunde verzehrender Sehnsucht zurück, also daß sie ausriefen, seufzend über dieses gegenwärtige Leben: ‚Wehe, daß meine Pilgerschaft so lange währt! es dürstet meine Seele nach Gott, dem Starken, dem Lebendigen; wann werd' ich hinaufgehen und erscheinen vor seinem Angesichte!'" *) Denn nicht der selige Genuß der Anschauung, sondern Sehnsucht, glühendes Verlangen nach derselben, das ist freilich das nothwendige Loos des Geistes, der Gottes Schönheit einmal erkannt hat, so lange er „den Leib der Verwesung trägt, und das Haus von Erde ihn nach unten zieht".

Nicht, als ob Gott in seiner Güte nicht auch hier schon seinen Treuen einen Genuß seiner Schönheit zu Theil werden ließe. Die Geschichte der Mystik liefert uns zahlreiche Thatsachen, die das Gegentheil beweisen: eine derselben hat unserer Dichter einer schön besungen:

Von allem Schönen wählt' Amandus sich
Das Schönste nur. . . .
. . . . . .
Einst zeigete sich ihm, was keine Zung'
Aussprechen kann. „Ist das nicht Himmelreich
Und Wonne?" sprach er. „Alles Leiden mag
Die Freude nicht verdienen." Ihm erschien
Die Schönheit alles Schönen in Gestalt
Der ew'gen Weisheit. Wie der Morgenstern
Trat sie hervor und ward zur Morgenröthe,
Zur Morgensonne. Die Unsterblichkeit
War ihre Kron'; ihr Kleid die Anmuth. Süß
Und huldreich sprach ihr Mund; und sie, sie war
Der Freuden Freude, die Allgenugsamkeit **).

Und auch selbst abgesehen von solchen außerordentlichen unbegreiflichen Erscheinungen der Herrlichkeit Gottes vor dem Auge des noch pilgernden Geistes muß ja, seiner Natur nach, schon jeder intensivere Act eigentlicher

*) Bas. Reg. fusius tract. resp. ad interrogat. 2. n. 1. ed. Maur. 3. p. 337.

**) Herder. Vgl. M. Diepenbrock, „Heinrich Suso's, genannt Amandus, Leben und Schriften", S. XXI.

wahrer Liebe zu Gott dem reinen Herzen nothwendig zugleich Freude bringen. Das beweisen z. B. die Worte welche die Kirche bei der Feier des heiligen Opfers betet: „Wir sagen Dank dir ob deiner übergroßen Herrlichkeit" *). Denn nur insofern er in der Thatsache der „Herrlichkeit", d. h. der Gutheit und Schönheit Gottes Genuß findet, kann der Christ sich getrieben fühlen, ihm dafür zu danken: er findet aber in derselben Genuß und Freude nur in sofern, als er mit eigentlicher Liebe seinen Schöpfer und Erlöser liebt; denn die Liebe bewirkt, daß die Güter und Vorzüge dessen den er liebt, ihm wie seine eigenen sind. Und so hat Pallavicini gewiß nicht Unrecht, wenn er sagt, daß auserwählte Seelen, vollendet im Glauben und in der Liebe, wie vor allen jene der Mutter des Herrn, in dem Umgange mit Gott, in dem bloßen Gedanken an ihn und seine unendliche Gutheit, eine Seligkeit empfinden mußten

Die selbst in Feuersglut das Herz mit Wonne
Erfüllen würde **).

150. Indeß bei alle dem konnten doch auch solche Glückliche des vollen Genusses der wesenhaften Schönheit sich nicht erfreuen, solange nicht auch für sie „der Tag der Ewigkeit angebrochen", solange „der Morgenstern" nicht auch „in ihrem Herzen aufgegangen war". Den Grund haben wir vorher (148) angegeben. Auch von den heiligsten Seelen gilt ja das, was wir eine aus ihrer Mitte dort sagen hörten, daß wir nämlich auf dieser Erde „nicht im Schauen wandeln, sondern im Glauben". Auch in ihrem Geiste bleibt die Auffassung Gottes und seiner Gutheit immer dunkel und sehr unvollständig; und selbst die Erkenntniß durch das mystische Schauen „hat ihre Gränzen, solange in diesem Leben noch die leibliche Erscheinung strahlenbrechend und trennend zwischen Gott und die Seele tritt" ***).

Erst wo der Glaube sich in Schauen wandelt und die Hoffnung in Besitz, wo allein die Liebe dauert, erst da beginnt für solche Bevorzugte wie für alle Auserwählten der Vollgenuß der Schönheit Gottes, um die ganze Ewigkeit hindurch ein wesentliches Element, die Krone, ihrer Seligkeit zu bilden. „Der Kern der ewigen Seligkeit," lehrt der römische Katechismus, „oder wie man gewöhnlich sagt, das Wesentliche derselben,

*) Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. (Ordo Missae, *Gloria in excelsis.*)

**) Tal che nel fuoco faria l' uom felice.
Dante, Parad. 7. v. 18.

Vgl. Pallavicini, Del bene 1. c. 40.

***) J. Görres, Einleitung zu Heinrich Suso's Leben und Schriften von M. Diepenbrock, S. LXVIII.

besteht darin, daß wir Gott sehen, die Quelle und den Ursprung aller Gutheit und Vollkommenheit, und des Genusses seiner Schönheit theilhaftig sind" 226). Ganz dasselbe hatte Benedict XII. definirt in der dogmatischen Bulle „Benedictus Deus", welche er zu Avignon am 29. Januar 1336 erließ. Die Auserwählten, heißt es dort, „schauen die Wesenheit Gottes selbst, von Angesicht, unmittelbar: denn dieselbe zeigt sich ihnen ohne Mittel, unverhüllt, klar und offen. Und indem sie die Wesenheit Gottes in solcher Weise sehen, genießen sie dieselbe: und durch diese Anschauung und diesen Genuß sind sie wahrhaft selig, theilhaft des ewigen Lebens und der ewigen Ruhe" 227).

Es erschließt sich also vor dem Auge des vernünftigen Geistes im Zustande der Verklärung die unermeßliche „Tiefe des Reichthums der Weisheit und der Erkenntniß Gottes", der schwindelnde Abgrund des ewigen Seyns der hehren Dreifaltigkeit; es enthüllen sich vor ihm die Geheimnisse ihrer Gerechtigkeit, die großen Gedanken ihrer Alles umspannenden, Alles beherrschenden, Alles entwirrenden Vorsehung, die Schätze ihrer Gütigkeit und ihrer Liebe, die wunderbaren Wege ihrer durch nichts je zu erschöpfenden Barmherzigkeit; es umgibt ihn, ohne ihn zu blenden, das endlose Lichtmeer jener Heiligkeit, „dem gegenüber der Mond seinen Glanz verliert, und die Sterne nicht mehr rein sind" *): mit Einem Worte, er sieht unmittelbar die unerschaffene Vernunft, und in ihr sein eigenes hohes Urbild, die Normen seines eigenen Denkens, die ewigen Gesetze seines eigenen Strebens, den unausdenkbaren Reichthum aller Vorzüge der „wesenhaften Vernünftigkeit".

Aehnlich derselben schon durch seine Natur, in höherem Sinne und in vollerem Maaße ihr Nachbild durch die übernatürliche Wiedergeburt im heiligen Geiste, dazu jetzt noch durch die unmittelbare Aufnahme der Wesenheit Gottes in sein Erkennen gewissermaßen vergöttlicht 228), befindet er sich nun aber mit dieser unerschaffenen Vernunft in der denkbar vollendetsten Uebereinstimmung: mit anderen Worten, dieselbe steht vor ihm als sein höchstes Gut, dessen Besitz seine einzige Bestimmung bildet, dessen Unendlichkeit die ganze Weite seines Strebens ausfüllt; darum ist es nicht anders möglich, als daß er ihr gegenüber von einer Liebe hingerissen werde, welche sein Herz vollständig einnimmt. Aber noch mehr. Der große Geist den er mit seiner eigenen Natur in der vollendetsten Uebereinstimmung sieht, in welchem er schon darum sein höchstes Gut erkennt, steht ihm nicht etwa gegenüber wie ein Wesen das ihn nicht kännte, das ihn keiner Beachtung werth fände, das nichts fühlte für ihn: dieser große Geist liebt ihn, und er weiß daß derselbe ihn

*) Ecce luna etiam non splendet, et stellae non sunt mundae in conspectu eius. Iob 25, 5.

liebt, und er erkennt das mit einer Gewißheit und Klarheit, wie er es früher nie zu erkennen fähig war. Die Liebe ist also gegenseitig: zwischen Gott und der verklärten Creatur besteht eigentliche Freundschaft. Nun ist aber, wie es bei Aristoteles heißt, „der Freund für den Freund ein anderes Ich"; er sieht in ihm, nach dem alten Spruche, „die Hälfte seiner eigenen Seele", und „Freunde haben Alles gemeinsam" 229). In Folge der erwähnten Gegenseitigkeit der innigsten Liebe zwischen Gott und der Creatur werden mithin in gesteigertem Grade Gottes Vorzüge ihre Vorzüge, wird Gottes Reichthum, wird Gottes Gutheit und Herrlichkeit in vollerem Sinne die ihre: und so erkennt sie abermals in Gott ihr höchstes Gut.

Und den welcher in dieser Weise ihr höchstes Gut bildet, zu welchem sie darum mit der Gewalt einer unwiderstehlichen Liebe sich hingezogen fühlt, den schaut sie, nicht in einem Bilde, sondern ihn selber und sein Wesen, unmittelbar und in vollster Klarheit. Ist es wahr was wir im zweiten Abschnitte mit St. Augustin und dem heiligen Thomas feststellten: liegt das psychologische Moment durch welches die eigentliche Liebe Genuß wird, in der That in der klaren Erkenntniß der inneren Gutheit auf welche sich die Liebe richtet (69. 70. S. 90 ff.): dann kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die Liebe des verklärten Geistes zu Gott zugleich übergroßer, unermeßlich tiefer, unendlich beseligender Genuß seyn muß. Und so erfüllt sich denn in dem Lande der Seligen buchstäblich die Verheißung des Herrn: „Ich selber werde dir übergroßer Lohn seyn" *), und „sie werden einziehen in Sion frohlockend, ewige Freude erfüllt sie, Seligkeit ist ihr Theil und Wonne" **), und „du wirst mit dem Strome deiner Wonne sie tränken, denn bei dir ist der Quell des Lebens" ***); in solcher Weise offenbart sich vor dem Auge der mit Vernunft ausgestatteten Creatur, die sich in freier Wahl ihr unterworfen hat, in ihrem Vollglanze die wesenhafte Schönheit: das heißt die unerschaffene Vernunft, die wesenhafte Gutheit, deren vollendete Anschauung die beseligendste Freude des vernünftigen Geistes bildet †).

---

*) *Ego* protector tuus sum, et *merces tua magna nimis.* Gen. 15, 1.

**) Et venient in Sion cum laude, et laetitia sempiterna super capita eorum; gaudium et exultationem obtinebunt. Is. 35, 10.

***) Inebriabuntur ab ubertate domus tuae, et torrente voluptatis tuae potabis eos, quoniam apud te est fons vitae. Ps. 35, 9. 10.

†) Nicht ohne Grund betonten wir in dieser Ausführung wiederholt, daß es ihr höchstes Gut sey, das die verklärte Creatur seinem Wesen nach schaut. Denn nicht „das höchste Gut", wie seit etwa zweihundert Jahren in ascetischen Büchern meistens gesagt wird, kann der vernünftige Geist lieben, sondern einzig und allein „sein höchstes Gut". Man vergleiche oben N. 34. 35. S. 55 f., und Thom. S. 2. 2. p. q. 26. a. 13. 3. et ad 3.

151. Zum Wesen der ewigen Seligkeit gehört hiernach nicht nur die Anschauung Gottes, sondern auch die Liebe zu ihm, welche mit der Anschauung sich nothwendig verbindet, und der an beide sich anschließende Genuß seiner Schönheit. Fragt man dagegen, worin das Wesen der ewigen Seligkeit bestehe, so nennt Thomas von Aquin offenbar mit Recht als dieses Element ausschließlich die Anschauung Gottes *). Denn sie allein ist das Princip, die Wurzel, aus welcher die Liebe und der Genuß der Schönheit Gottes sich von selbst ergeben; dieses Princip, diese Wurzel der weiteren Elemente ist aber gemeint, wenn die Metaphysik fragt, worin das Wesen eines Dinges bestehe.

Aber wäre Gott etwa nicht mehr die wesenhafte Schönheit, wenn es seiner Weisheit nicht gefallen hätte, Geschöpfe ins Leben zu rufen die im Stande wären, seine Gutheit zu erkennen und zu lieben, und dadurch, sich derselben zu freuen? Er würde es um nichts weniger seyn. Denn von Ewigkeit sich selbst erkennend, von Ewigkeit seine eigene Gutheit liebend, von Ewigkeit unendlich selig im Genusse dieser Liebe und Erkenntniß, ist er ja, auch abgesehen von allem Geschaffenen, von Ewigkeit „die wesenhafte Gutheit, deren vollendete Anschauung den erkennenden Geist beseligt".

Eine weitere Lehre der Theologie welche sich uns hier nahe legt, wollen wir darum nicht unberührt lassen, weil auch sie wieder dazu beiträgt, die von uns gegebene Auffassung des Wesens der Schönheit zu bestätigen. Aus der Offenbarung wissen wir, daß gewisse Eigenschaften und Thätigkeiten, obgleich sie der allen drei Personen der allerheiligsten Dreifaltigkeit gemeinsamen Natur angehören, doch „durch Zueignung" *(per appropriationem)* ganz richtig einer bestimmten Person beigelegt werden können. Wie die Ewigkeit und die Schöpfermacht dem Vater, dem heiligen Geiste die Liebe und die Heiligkeit, so wird insbesondere die Weisheit und die Schönheit dem „Worte", dem Sohne Gottes zugesprochen 230). Der Grund der in dieser Weise üblichen „Zueignung" liegt immer in einer besonderen Beziehung, welche je zwischen der Eigenschaft oder Thätigkeit um die es sich handelt, und der göttlichen Person nach ihrer Besonderheit, hervortritt. Welche Beziehung hat nun die Schönheit zu dem „Worte" des Vaters?

Dieses „Wort" ist, wie Thomas von Aquin lehrt, „Gott selbst, insofern er, indem er sich selbst erkennt, als das Erkannte in sich selber ist" **). Wie sich hiernach das „Wort" als dasjenige darstellt, in welchem Gott sich selbst erkennt, so entsprechen also gerade seiner

---

*) Thom. S. 1. 2. p. q. 3. a. 4. 8.

**) Thom. Compend. Theol. ad Fr. Reginald. (opusc. theol. 3. al. 1.) cap. 37. sqq.

Eigenthümlichkeit jene Attribute der göttlichen Natur, welche dieser eigen sind, insofern sie selbst das Object ihres Erkennens bildet. Nun haben wir aber wiederholt die klare Erkenntniß als das Moment bezeichnet, wodurch die eigentliche Liebe zum Genuß, und deren Gegenstand, die Gutheit, zur Schönheit wird; und nach der zweiten von uns gegebenen Formel ist die Schönheit eines Wesens eben seine Gutheit, insofern es durch diese, auf Grund klarer Erkenntniß derselben, dem Geiste Gegenstand des Genusses wird (110. S. 149). Vollzieht sich der Act in welchem Gott seine eigene Wesenheit erkennt, und darum der Genuß der Gutheit dieser Wesenheit, eben in der Anschauung des „Wortes", das dem Vater als der „Wiederschein seiner eigenen Herrlichkeit" gegenübersteht und als das ihm vollkommen gleiche „Bild seines Wesens" *), dann ist es offenbar sehr wohl begründet, wenn eben dem „Worte" die Schönheit zugeeignet wird.

Wir können noch hinzufügen, daß, sowie der Vater sich in dem „Worte" schaut, ebenso auch in diesem die Gottheit sich selbst, ihre Gutheit und mit dieser ihre Schönheit, nach außen offenbart. Die zweite Person der göttlichen Dreifaltigkeit, die ewige Weisheit, heißt „aller Dinge Meisterin", sie ist es, die im Beginn der Zeit, am Tage der Schöpfung, mit dem Ewigen war, „Alles ordnend, spielend vor ihm immerdar" **); sie ist es, die in der Fülle der Zeiten in Menschengestalt, „schön vor den Kindern der Menschen", „auf dieser Erde erschien, um mit den Menschen zu wandeln" ***), die es ihre Wonne nennt bei den Menschenkindern zu weilen †); sie ist es endlich auch, in welcher sich in der Vollendung aller Zeit die Herrlichkeit Gottes ewig den Verklärten offenbaren wird. Denn „wie er Alles geschaffen durch sein Wort", spricht St. Augustin, „so ist es dasselbe Wort, Christus der Herr, in dem die Engel ruhen und alle die reinen Geister des Himmels, in heiligem Schweigen" ††). So erscheint denn die Schönheit mit vollem Recht als besonderer Vorzug desjenigen, welcher in der Schrift „der Glanz des ewigen Urlichts" heißt, „der makellose Spiegel seiner Herrlichkeit, und seiner Gutheit wesenhaftes Bild" †††); so nennt die ewige Weisheit

*) Splendor gloriae et figura substantiae eius. Hebr. 1, 3.

**) Cum eo eram cuncta componens, et delectabar per singulos dies, ludens coram eo omni tempore, ludens in orbe terrarum. Prov. 8, 30. 31.

***) Post haec in terris visus est, et cum hominibus conversatus est. Bar. 3, 38.

†) Et deliciae meae, esse cum filiis hominum. Prov. 8, 31.

††) Fecit autem omnia per Verbum suum; et Verbum eius ipse est Christus, in quo requiescunt Angeli et omnes coelestes mundissimi spiritus in sancto silentio. Aug. de catechiz. rud. c. 17. n. 28.

†††) Candor est enim lucis aeternae, et speculum sine macula Dei maiestatis, et imago bonitatis illius. Sap. 7, 26.

mit Recht sich selbst „die Mutter der schönen Liebe" *), das heißt aller Liebe der wahren Schönheit Urquell und letztes Ziel.

§. 3.

Der Wiederschein der Schönheit Gottes in seiner Kirche, und im sichtbaren Universum.

Unter den sichtbaren Werken Gottes ist das schönste seine Kirche. Die Schönheit der sichtbaren Schöpfung; Pythagoras, Plato, Engel, Goethe. Eine wesentliche Rücksicht, die man vor Augen haben muß, um die einzelnen Erscheinungen der sichtbaren Ordnung richtig zu beurtheilen; Schiller, und der heilige Augustin. Gegen eine einseitige Ueberschätzung der sichtbaren Welt und ihrer Schönheit; Wilhelm Löhe, Guido Görres. Diese Schönheit wird nur von denen richtig gewürdigt, welche aus derselben erkennen, „um wieviel schöner der Herr aller Dinge ist, der sie alle erschaffen"; Boetius, Gregor von Nyssa, St. Augustin.

152. Jenes volle Hervortreten der Schönheit Gottes im Lande der Seligen, wovon wir gesprochen haben, ist übrigens, wie wir eben noch andeuteten, keineswegs die einzige Offenbarung derselben. Viel dunkler freilich und wie verschleiert, „im Spiegel und im Räthsel", aber sichtbar genug, stellt sie sich jedem Menschengeiste dar in jener zweifachen Schöpfung deren Urheber Gott ist, in dem sichtbaren Universum und in der Kirche.

Insofern wir das schönste der Werke Gottes in Einzelwesen suchen, können wir es allerdings auf dieser Erde nirgend anders erwarten, als in der menschlichen Natur und ihrer ganzen Erscheinung: denn die eigentlichen Elemente der Schönheit, die Vorzüge der intellectualen, der ethischen, der übernatürlichen Ordnung, besitzt sie allein. Aber Einzeldinge, und wären sie noch so groß, sind immer zu klein, um würdig die Schönheit dessen darstellen zu können, der in der absoluten Fülle seines Seyns alle Schönheit umschließt die sein unendlicher Geist selbst zu denken vermag, „das weite Meer der Schönheit" 231) deßhalb von Alcinous mit Recht genannt. Gleichwie darum die Kinder des himmlischen Jerusalem, Eins mit Gott geworden und dadurch verklärt in seinem Lichte, nicht allein je ihre besondere Schönheit haben, sondern überdies noch, zu Einer großen Gemeinde vereinigt, die „heilige Stadt" bilden, die in ewig jungfräulicher Schöne, „herrlich wie die Braut da sie geschmückt ist für den Bräutigam, leuchtend in Gottes Klarheit durch das Licht des Lammes" **), vor dem Angesichte des dreifaltigen Gottes ruht: ebenso gipfelt auch in der Sphäre

---

*) Ego mater pulchrae dilectionis. Eccli. 24, 24.

**) . . paratam, sicut sponsam ornatam viro suo. . . . Nam claritas Dei illuminavit eam, et lucerna eius est Agnus. Apoc. 21, 2. 23.

des Sichtbaren die Offenbarung der göttlichen Schönheit nicht in einem Einzelwesen, sondern gleichfalls in einer Gemeinde, gleichfalls in einer „Stadt Gottes“, die von jener ersten zwar in mannichfacher Hinsicht verschieden, aber doch dem Wesen nach mit ihr Eine und dieselbe ist.

Die sichtbare Kirche Christi, das ist das vollendetste, das herrlichste, im eigentlichen Sinne das schönste unter den Werken Gottes in der Zeit. Der König über die Könige, der Sohn Gottes, hat sie um den Preis seines Lebens sich erworben, hat durch sein Blut sie mit der Fülle himmlischer Schönheit übergossen; was immer es Gutes, Großes, der Liebe Werthes unter dem Himmel gibt, das hat er in ihrem Schooße geborgen, das hat er ihren reinen Händen übergeben. Mit ihrem Schatze übernatürlicher Erkenntniß und himmlischer Gnaden, mit ihren Sacramenten und ihrem Priesterthum und ihrem Segen, unüberwindlich durch Gottes Kraft, unsterblich durch den Geist des Ewigen aus dem sie lebt, in der Mitte des rastlos Wechselnden wechsellos, Angesichts des immer unstät sich Aendernden unveränderlich wie das Wort dessen der nie sich ändert, die Hüterin des Rechtes und der Sitte und der Wahrheit, das Bild der untheilbaren Einen Dreifaltigkeit durch die unlösbare Einheit ihres Glaubens und ihrer Lehre, ihrer Hierarchie und ihres Opfers, Herrscherin im Reiche der Geister, in ihrer Hand den Oelzweig des Friedens und der Vergebung, den Kranz von Märtyrerpalmen und jungfräulichen Lilien und den Lorbeer heiliger Wissenschaft um ihre Stirn gewunden: so steht sie, die würdige Braut des Schönsten unter den Menschenkindern, „als Königin zu seiner Rechten in golddurchwirktem, vielfarbigem Prachtgewande“ *), „schön wie der Mond, wie die Sonne herrlich“ **) im Lichte reiner Gottesliebe und jeglicher Tugend, „und ihre Schönheit liebt der König“ 232). Wohl liegt die Hauptseite ihres Lebens in einer unsichtbaren Sphäre, wohl sind ihre Geschmeide und ihre Perlen, ihr Gold und ihres Kleides Pracht, an sich rein geistiger Natur: wohnt ja doch die wahre Schönheit nur im Reiche der Geister. Aber bei alle dem ist doch die Kirche Gottes ein Leib zusammengesetzt aus sichtbaren Gliedern, ein Tempel aus sichtbaren Steinen aufgeführt, eine Gemeinschaft von Menschen; wie die Schönheit des Menschen, ihrem vorzüglicheren Elemente nach Schönheit der geistigen, unsichtbaren Substanz, sich in seiner äußeren Erscheinung offenbart, so muß es mithin auch die Schönheit der Kirche: wie die Schönheit des Menschen der menschlichen Erkenntniß zugänglich ist, so auch jene der Kirche.

153. Bei weitem nicht so großartig, aber wahrnehmbarer dem

---

*) Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate. Ps. 44, 10.

**) Pulchra ut luna, electa ut sol. Cant. 6, 9.

schwachen Auge des Kindes der Erde, offenbart sich Gottes Schönheit, seine Macht und Weisheit, seine Gerechtigkeit und seine Güte, in der gesammten Natur und ihrer Erhaltung, in der Welt als dem Inbegriff der natürlichen Ordnung, und in ihrer Geschichte. Wir haben schon erwähnt, daß die Siebenzig im ersten Kapitel der Genesis übersetzen: „Gott sah Alles was er gemacht hatte, und es war sehr schön" *). Dieser Gedanke war es, welchen, ohne ihn ganz zu verstehen, die Griechen aussprachen, da sie nach Pythagoras das Weltall κόσμος, das Schöne**), nannten, den in ihrem *mundus****) die Römer wiederholten; diese Wahrheit war es welche der „göttliche" Plato empfand, als er im „Timäus" die Worte schrieb: „Der Urheber der Welt war gut: dem Guten aber liegt jeder Schatten des Neides fern; darum wollte er, daß Alles so viel als möglich ihm selbst ähnlich würde. . . Es war unmöglich, daß der unbegreiflich Gute etwas Anderes hervorbrächte als das Schönste; . . . und so schuf er denn in dem Weltall ein Werk von unvergleichlicher Schönheit und Gutheit" 233).

„Nicht die Gränzen deiner Sinne", so redet zu Galilei der Geist des Copernicus, „nicht die Gränzen deiner Sinne sind auch die Gränzen des Weltalls, obgleich aus undenklichen Fernen ein Heer von Sonnen zu dir herüberschimmert; noch viele tausende leuchten, deinem Blick unbemerkbar, im endlosen Aether: und jede Sonne, wie jede sie umkreisende Sphäre, ist mit empfindenden Wesen, ist mit denkenden Seelen bevölkert. Wo nur Bahnen möglich waren, da rollen Weltkörper, und wo nur Wesen sich glücklich fühlen konnten, da wallen Wesen. Nicht Eine Spanne blieb in der ganzen Unermeßlichkeit des Unendlichen, wo der sparsame Schöpfer nicht Leben hinschuf, oder dienstbaren Stoff für das Leben. Und durch diese ganze zahllose Mannichfaltigkeit von Wesen hindurch herrscht, bis zum kleinsten Atom herab, unverbrüchliche Ordnung: ewige Gesetze stimmen Alles, von Himmel zu Himmel, und von Sonne zu Sonne, und von Erde zu Erde, in entzückende Harmonie" †).

---

*) Καὶ εἶδεν ὁ Θεὸς τὰ πάντα ὅσα ἐποίησεν· καὶ ἰδοὺ καλὰ λίαν. Gen. 1, 31. ex Vers. Alexandr.

Ganz mit denselben Worten, wie im Beginn der Zeit die Gottheit sich selbst, gab später, in der Zeiten Fülle, die Menge des Volkes dem menschgewordenen Sohne und seinen Werken Zeugniß: „Καλῶς πάντα πεποίηκε" — „*Bene* omnia fecit" (Vulg.) — „Alles was er thut ist vollkommen" (Marc. 7, 37).

**) Zunächst bedeutet κόσμος Ordnung, Maaß, Proportion, — ordo, modus, ratio. Vgl. Henr. Steph. Thesaur. ling. graec.

***) Quem κόσμον Graeci, nomine ornamenti, appellavere, eum nos a perfecta absolutaque elegantia, mundum. Plin. hist. nat. l. 2. c. 3.

†) J. J. Engel, Der Traum des Galilei. (Der Philosoph für die Welt, XIV.)

„Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang,
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.

Und schnell und unbegreiflich schnelle
Dreht sich umher der Erde Pracht;
Es wechselt Paradieses-Helle
Mit tiefer schauervoller Nacht;
Es schäumt das Meer in breiten Flüssen
Am tiefen Grund der Felsen auf,
Und Fels und Meer wird fortgerissen
In ewig schnellem Sphärenlauf.

Und Stürme brausen um die Wette,
Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer,
Und bilden wüthend eine Kette
Der tiefsten Wirkung rings umher.
Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags;
Doch deine Boten, Herr, verehren
Das sanfte Wandeln deines Tags.

Der Anblick gibt den Engeln Stärke,
Da keiner dich ergründen mag,
Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag" *).

Doch was uns in todten Worten Dichter schildern, es ist immer nur ein kleiner Theil des großen Werkes, und selbst von diesem nur eine Außenseite. Aber es kann auch nicht unsere Absicht seyn, die Schönheit der natürlichen Ordnung ausführlicher darzustellen; ein offener Sinn und ein reines Herz empfindet viel mehr davon, als alle Sprachen auszudrücken im Stande sind.

154. Das Weltall, die gesammte sichtbare Schöpfung und ihre Geschichte, ist ihrer Natur nach ein Zusammengesetztes, ein durch Raum und Zeit sich ausdehnendes Ganzes. Als Solches müssen wir sie denn auch fassen, sowohl wenn wir uns im Geiste ein vollständiges Bild ihrer Schönheit entwerfen, als wenn wir in unserem Urtheil über einzelne Erscheinungen nicht irregehen wollen.

---

*) Goethe, Faust, Prolog im Himmel.

„Wir Menschen stehen vor dem Universum wie die Ameise vor einem großen majestätischen Palaste. Es ist ein ungeheures Gebäude; unser Insectenblick verweilt auf diesem Flügel, und findet vielleicht diese Säulen, diese Statuen übel angebracht: das Auge eines besseren Wesens umfaßt auch den gegenüberstehenden Flügel, und nimmt dort Statuen und Säulen gewahr, die ihren Kameradinnen hier symmetrisch entsprechen" *). „Alle Wesen", so hatte viele Jahrhunderte früher schon ein größerer Geist gesprochen, „alle Wesen haben ihre bestimmte Aufgabe, ihren besonderen Zweck für die Schönheit des Ganzen; was für sich betrachtet uns häßlich erscheint, das ist schön in seiner Verbindung mit der Gesammtheit. Wer ein Gebäude beurtheilen will, der schaut nicht ausschließlich irgend einen einzelnen Winkel desselben an; die Schönheit eines Menschen sucht man nicht bloß etwa in seinem Haar, den Werth der oratorischen Pronuntiation nicht allein in der Bewegung der Finger; und in der wechselnden Erscheinung des Mondes faßt man nicht einzig die Gestalt ins Auge, in welcher er etwa während der Zeit von drei Tagen am Himmel steht. Die Theile aus denen Alles was zusammengesetzt ist, besteht, sind jeder für sich etwas Unvollendetes; nur das Ganze, die Gesammtheit der Theile, ist vollkommen. Dinge dieser Art, welche eben darum zur niedrigsten Ordnung gehören, müssen wir nothwendig in ihrer Totalität, eben als Ganzes, nehmen, wenn wir sie recht beurtheilen wollen, mag nun ihre Schönheit in der Ruhe oder in der Bewegung sich offenbaren. In der Sphäre der Geister dagegen bildet jeder Theil derselben zugleich ein Ganzes für sich, und ist darum jeder Theil auch vollkommen und schön" 234).

Vollkommen das Nämliche gilt in Rücksicht auf die Geschichte der Schöpfung, nach der Ausdehnung der Letzteren in der Zeit. Ihre ganze Schönheit, das Werk der Vorsehung dessen der sie ins Daseyn rief, kann nicht in jedem Abschnitte der Zeit in gleicher Weise hervortreten: aber in der Gesammtgeschichte der Welt erscheint dieselbe im vollsten Lichte. „Der unveränderliche Schöpfer aller Dinge die sich ändern," so lehrt uns abermals St. Augustin, „der wechsellose Ordner des immerdar Wechselnden, er weiß besser als der Mensch, was den verschiedenen Zeiten und Umständen in jeder Beziehung entspricht: seine Weisheit versteht genau zu messen, was zu jeder Zeit zu verleihen, hinzuzugeben, zu nehmen, aufzuheben, zu mehren oder zu mindern sich ziemt; bis einst diese ganze Weltzeit und ihre Schönheit, wie eine großartige Melodie eines unbegreiflich hohen Meisters, in welcher die Geschichte jeder einzelnen Periode nur ein kleiner Satz ist, wird abgelaufen seyn, und dann zum ewigen Schauen der wesenhaften Schönheit alle jene übergehen, die Gott getreu waren auch da sie ihn nur durch den Glauben erkannten" 235).

---

*) Schiller, Ueber das gegenwärtige deutsche Theater. (Bd. 10. S. 60.)

155. Eine originelle Reflexion über die Schönheit dieser Erde enthält eine Predigt, welche vor nicht ganz fünfzig Jahren (1834) von dem Altlutheraner Wilhelm Löhe zu Nürnberg gehalten wurde. Ihrem Inhalte nach gehört die Stelle ganz hierher, und sie hat Werth genug, um zu verdienen daß wir sie wiedergeben.

„Zwar das läugnen wir nicht, daß die Schöpfung trotz der Unvollkommenheit welche seit Adam, und trotz der Verderbniß welche seit der Sündfluth über sie gekommen ist, immer noch viele Lieblichkeit hat, die Aug und Ohr und Herz erquicket. Aber dagegen müssen wir uns setzen, daß Christen von der Schönheit der Natur in solchen Ausdrücken, in solcher Hingerissenheit reden, als wäre nirgends das Sehnen und Seufzen und ängstliche Harren der Creatur gepredigt, welches doch so offenbar ist. Sieh' einmal den schweren Gang nur unseres Zugvieh's, schau dem Thier ins stumme, freudlose, fragende Auge, — betrachte, wie ganz anders ihr Leben ist, wie völlig anders ihre Freuden, als sie in Gottes Nähe seyn würden, wie sie im Dienst der Vergänglichkeit ihr Leben beginnen und enden: ist dir das Seufzen und Sehnen nicht klar? Sieh' die leblose Natur an mit nüchternem Auge: ist sie, wie so oft irdisch gesinnte Menschen, die sich selbst belügen, sagen, ist sie ein Paradies? Daß die Erde in weiten Länderstrecken wüst und leer, verödet und versandet oder in Sumpf und Morast, daliegt; daß sie ohne Aussaat und Pflanzen, ohne den Schweiß des Arbeiters, nur an wenigen Orten die Nothdurft trägt; daß sie, wo ihr Ansehen noch am meisten einem Paradiese ähnlich sieht, in jenen vielbesungenen südlichen Ländern, auch soviel Plagen, Giftpflanzen und giftige Thiere und andere Schrecken des Tages und der Nacht hervorbringt; daß Unkraut, Dorn und Distel den treuen Fleiß des Landmannes verhöhnen, und als Zeugen göttlichen Fluches über die ganze Erde dastehen: das Alles bedenken jene nicht, welche so gerne sich durch die Natur in Entzücken versetzen lassen, und ihr dienen wie ihrem Gott, und ihren Gott die Natur nennen. Die kahlen Berge, die nackten Felsen die wie alternde Gebeine zum Himmel starren, triefen vom ängstlichen Warten auf Erneuerung; das Abendroth und der Sonne tägliches Abschiednehmen, predigen die Sehnsucht dieser Welt nach der Offenbarung jener Welt.

„Nur wer so keine Sehnsucht hat und auf die Zukunft eines vollkommenen Lebens nicht harret, kann die Natur vergöttern wie Heiden. Wer aber den Himmel von ferne gesehen hat im Spiegel der Verheißung; wer gehört hat vom Strom des Lebens, vom Gehölz des Lebens in jener Welt, von dem neuen Himmel und der neuen Erde auf denen Gerechtigkeit wohnt; wer je die verheißene Herrlichkeit des Reiches Gottes in der Schrift gesehen hat: der kann sein Herz an dieser irdischen Naturschönheit nicht sättigen; der fühlt sich auf den Gipfeln und in den Thälern

der Alpen und auf den immer jungen Frühlingsinseln der Südsee nicht daheim; der kann diese Erde, diese Sonne nicht so gar schön heißen, da sie Menschen beherbergen die ohne Christum, den schönsten Helden und Herrn Gottes, leben können" *).

Diese Worte erregten damals in Nürnberg große Unzufriedenheit. Deßungeachtet sind sie nicht bloß, wie wir vorher sagten, originell, sondern auch vollkommen wahr und schön. War es doch ein ganz ähnliches Gefühl, das, vielleicht um dieselbe Zeit, das Herz des deutschen Sängers bewegte, da er sang:

Wie ist dein Himmel, ach, dein blauer,
Italien, so klar, so licht,
Und doch erfüllt mein Herz mit Trauer
Dies heiter strahlend Angesicht.

Denn blick' ich in die lichten Räume,
Dann füllt die Sehnsucht meine Brust,
Ich ahne dunkel dann und träume
Ein reiner Licht und reinre Lust.

Und wenn der Schwan, der silberhelle,
Melodisch sich zum Flug erhebt,
Und auf des Wohllauts reiner Welle
Verklingend in die Ferne schwebt:

Dann weckt in unsrem tiefsten Herzen
Auch Wehmuth seine Melodie,
Wir fühlen süße Sehnsuchtsschmerzen
Nach einer andren Harmonie.

So ist ein Ahnen unser Leben,
Ein endlos Sehnen bis zum Grab,
Erfüllung wird ihm Jener geben,
Der ihm dies ahnend Sehnen gab" **).

So wie wir sie kennen, ist ja die sichtbare Welt nicht mehr bloß ein Werk der Liebe Gottes, sondern auch ein Denkmal seiner strafenden Gerechtigkeit. Die verhängnißvolle erste That von welcher die Menschengeschichte uns Kunde gibt, konnte mit ihren tiefgreifenden Wirkungen nicht bei dem Geschlechte stehen bleiben, als dessen Werk sie erschien; die sichtbare Schöpfung, oder wenigstens diese Erde, war um des Menschen willen gemacht und für ihn: es verstand sich darum von selbst, daß sie

*) Historisch-politische Blätter, Bd. 73. S. 371 f.
**) Guido Görres, Gedichte (Licht und Harmonie).

auch von dem Fluche mitbetroffen werden mußte, welchen der Mensch durch seine Auflehnung gegen die Majestät Gottes über sich herausgefordert hatte. „In sehnsüchtigem Verlangen", lehrt uns in diesem Sinne der heilige Geist, „harrt die Schöpfung dem Tage entgegen, wo offenbar werden die Kinder Gottes. Denn auch sie ist der Nichtigkeit überantwortet wider ihren Willen, freilich mit der Anwartschaft, daß auch sie dereinst wird erlöst werden aus der Knechtschaft des Verderbens; für jetzt aber seufzt noch die gesammte Schöpfung wie in Geburtswehen" (Röm. 8, 19—22).

Eine irrige Auffassung wäre es aber, wenn jemand in dieser Thatsache, und in den vorher angeführten Gedanken die sich auf dieselbe gründen, einen Widerspruch finden wollte zu unserem Satze, daß in der Schönheit der sichtbaren Welt sich die Schönheit ihres Schöpfers offenbart. Denn wie nicht bloß die Liebe zu den Eigenschaften gehört durch welche Gott schön ist, sondern auch die Gerechtigkeit, so tritt auch in den Wirkungen dieser Letzteren uns seine unermeßliche Schönheit entgegen. Und was Löhe in seiner Predigt bekämpft, das ist nicht die Wahrheit, daß diese Erde durch wahre und große Schönheit der Schönheit dessen Zeugniß gibt, der sie gemacht hat und durch den sie besteht: sondern es ist die übertriebene Verherrlichung des Sichtbaren, es ist jene einseitige, dem Christenthum und seiner Wahrheit fremde Bewunderung der Erde und ihrer Reize, welche bei dem leblosen Stoffe und seiner Zier stehen bleibt, statt auch durch diese sich bewußt zu werden, „um wieviel schöner der Herr aller dieser Dinge ist, der Erzeuger der Schönheit, der sie alle erschaffen hat" *).

156. Hiermit haben wir einen weiteren Gedanken fast schon ausgesprochen, den wir auf den vorigen folgen lassen wollten, und der von größerer Bedeutung ist als dieser. In seiner Schrift „Der Trost der Philosophie" läßt sich der edle Boetius von der Philosophie die Anweisung geben, in folgender Weise zu beten:

O der nach ewigem Gedanken du die Welt
Regierst, der Erde Schöpfer und des Himmels; der
Von Anbeginn der Zeiten Lauf du lenkst, allein
Verbleibend stät in dir das All bewegst;
Den Liebe nur, vom Schatten auch des Neides fern,
Nicht äußeres Bedürfniß, trieb, zu bilden
Das Werk aus Körperstoff, dem rastlos wechselnden:
Nach hohem, unsichtbarem Muster ordnest du

---

*) Quorum si specie delectati deos putaverunt, sciant, quanto his dominator eorum speciosior est: speciei enim generator haec omnia constituit. Sap. 13, 3.

Die Dinge allesammt; im eignen Geiste schaust
Du, selbst unendlich schön, die schöne Welt,
Und schaffst vollendet sie, dem großen Vorbild ähnlich.
Nach Zahl und Maaß in fester Ordnung bindest
Die Elemente du, daß Kaltes sich
Zu Heißem füge, Feuchtes sich mit Trock'nem
Vereine; daß des Feuers leicht're Flamme nicht
Zu hoch sich hebe, nicht der schweren Masse Wucht
Abwärts zur Tiefe jäh die Erde ziehe.
Gib meiner Seele, Vater, daß hinauf zum Thron
Sie deiner Herrlichkeit sich schwinge; laß in dir
Der Gutheit Urquell sie durchforschen, unverwandt
Ihr Auge schauen immerdar das reine Licht
Das selbst du bist. Zerstreu' die Nebel; heb' hinweg
Des Erdenwesens schwere Last; es leuchte mir
Dein Glanz! Du bist die Klarheit, bist die selige Ruh'
Für Alle so dich ehren; dich zu schauen, ist
Des Geistes letztes Ziel: es ist der Ausgang ihm
Des Weges, ist ihm Leitstern, Führer, Markstein 236).

Diesen Versen liegt eben die Wahrheit um die es sich handelt, zu Grunde. Gott zu schauen, und seiner Schönheit sich zu freuen, das ist „des Geistes letztes Ziel“: alle Offenbarung der unsichtbaren Urschönheit soll deßhalb nur dazu dienen, den erschaffenen Geist eben diese Urschönheit erkennen und lieben zu lehren, für sie sein Herz zu begeistern, zur Einigung mit ihr es hinaufzuheben. Was immer wir rings um uns her Schönes sehen können, es ist nicht die Schönheit selber, „es ist nur ihr Bild, ihre Spur und ihr Schatten“. „Willst du sie finden, die wahre Schönheit,“ mahnt Gregor von Nyssa, „dann mußt du Alles was sonst die Menschen für schön und liebenswürdig halten, was ihr Herz zu fesseln pflegt, als eitlen Tand verachten, und deine Liebe nicht darauf verschwenden; dann muß dein Sehnen dorthin gehen, wohin der Sinn nicht reicht; dann muß nicht Menschenschönheit dich bezaubern, noch des Morgensternes Glanz, noch was immer sonst für schön gilt: sondern all dieses Schöne das dich rings umgibt, es muß dich aufwärtsheben zur Liebe jener Schönheit, von deren Glanz die Himmel leuchten und das Firmament, deren Preis alle Creaturen singen. Schwingt also sich die Seele himmelwärts, läßt sie Alles unter ihren Füßen, weil Alles kleiner ist als jenes das sie sucht, alsdann wird ihr gegeben jene Ueberfülle der Schönheit zu schauen, welche über den Himmeln thront“ *). Dann erst gewinnt für sie die Schönheit der Natur Bedeutung und Leben; dann tönt es wie ein tausendstimmiges Sursum corda immerdar ihr entgegen aus dem Munde der gesammten

*) Greg. Nyss. de Virginit. c. 11.

Creatur; dann stimmt auch sie ein in die Loblieder gottbegeisterter Sänger, deren Gedanken der Dichter von „Dreizehnlinden" meisterhaft wiedergegeben:

Lobt den Herrn ihr Wesen alle,
All ihr Werke seiner Hände,
Lobt den Herrn, denn er ist mächtig,
Gütig ist er ohne Ende!

Lobt den Herrn ihr Geisterschaaren,
Die am Thron ihr kniet zu beten;
Sonn' und Mond, ihr Morgensterne,
Lobt den Herrn, ihr Abendröthen.

Lobt den Herrn, ihr Wind' und Wolken,
Donner, Blitz, und Regengüsse,
Lobt den Herrn ihr großen Meere,
All ihr Brunnen, all ihr Flüsse.

Lobt den Herrn der Erde Festen,
Berg und Hügel hüpft vor Freude;
Lob' ihn Ackerflur und Wiese,
Lob' ihn Wald und grüne Heide.

Ihr Delphine und ihr Drachen
Lobt den Herrn in Fluth und Klüften,
All ihr Thiere auf dem Felde,
All ihr Vögel in den Lüften*).

Anders betrachtet als in diesem Geiste, ist die Schönheit der natürlichen Ordnung werthlos, zwecklos, ohne Sinn und Bedeutung, ein unlösbares Räthsel, ein ewiger Widerspruch; anders bewundert, um ihrer selbst willen geliebt, ist sie nur der verlockende Schein des tanzenden Irrlichts, der verführerische „Zauber der Eitelkeit, welcher das wahrhaft Gute verdunkelt, und den Sinn der Menschenkinder verkehrt" **), oder wie wir früher (27) St. Augustin sagen hörten, Eitelkeit der eitlen Geister und nichts als Eitelkeit. „Wo ist", so fragt anderswo der große Kirchenlehrer, „wo ist das Ding, das die Seele nicht hinwiese auf jene Urschönheit, von welcher sie sich abgekehrt? Müssen doch selbst ihre Sünden ihr dieselbe ins Gedächtniß rufen. Denn also umspannt Gottes Weisheit gewaltig Alles von einem Ende zum andern; also hat dieser große Meister alle seine Werke zu Einem schönen Ganzen gebildet; also hat ihnen seine Güte, vom höchsten bis hinab zum niedrigsten, neidlos

*) Weber, Dreizehnlinden, IV. (S. 60 f.)

**) Fascinatio enim nugacitatis obscurat bona, et inconstantia concupiscentiae transvertit sensum sine malitia. Sap. 4, 12.

jede Schönheit gespendet, die ja von ihm allein ausgehen konnte: daß niemand von der wesenhaften Wahrheit abfällt, den nicht in seinem Sturze selbst irgend ein Nachbild der Wahrheit auffinge. Denke nach, was es ist das da fesselt in der sinnlichen Lust: du findest nichts als die Uebereinstimmung; denn wie der Gegensatz Schmerz, so muß die Uebereinstimmung Lust erzeugen. So werde dir denn bewußt, wer die oberste Norm aller Uebereinstimmung sey, wer ihre Quelle. Verliere dich nicht nach außen, geh' in dich selbst zurück: in dem Herzen des Menschen wohnt die Wahrheit" 237).

„Drum, edle Seele, entreiß' dich dem Wahn,
Und den himmlischen Glauben bewahre:
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn,
Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!
Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor;
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor" *).

Wir fürchten nicht, einen Leser zu ermüden, wenn wir zum Schlusse hier noch ein etwas längeres Stück aus dem zehnten Buche der „Bekenntnisse" jener herrlichen Seele folgen lassen, deren hohe Gedanken zu vernehmen immer das Herz erweitert und den Geist hinaufhebt. „Schöne Gestalten und Bilder," spricht dort, oder betet vielmehr der heilige Augustin, „sanfte lichte Farben, liebt das Auge. Mögen sie mein Herz niemals fesseln; möge Gott es fesseln an sich, der dieses Alles gemacht: wohl hat er es sehr gut gemacht, aber mein Gut ist er selbst, nicht was er gemacht hat. . . Die Menschen haben nur darauf gedacht, jene verführerischen Reize für das Auge zu vervielfältigen; und wie sind die Dinge ohne Zahl, womit sie für diesen Zweck, in den Werken der Kunst, in Gewandung und Fußbekleidung und Hausgeräth, in den mannichfachen Erzeugnissen der Industrie, in Bildwerken und Malereien, sich auf allen Seiten umgeben haben, weit hinaus über Bedürfniß und Maaß, fern von aller Rücksicht auf Gottesfurcht und Sitte! Sie ergießen sich nach außen in das was sie machen, lassen fahren in ihrem Herzen den der sie selber gemacht, vernichten das, wozu er sie gemacht hat 238). Und doch ist ja die Quelle all' des Schönen, das der Geist des Künstlers durch seine Hand in das Gebilde hinüberleitet, keine andere als jene Schönheit, die da über die Geister ist, nach der mein Herz sich sehnet Tag und Nacht. Aber die so auf nichts als auf äußere Schönheit denken, nichts lieben als sie, die nehmen von der höchsten Schönheit nur das Gesetz wonach sie dieselbe schätzen, nicht auch jenes, wonach sie sich ihrer bedienen sollten. Es tritt ihnen entgegen in Allem was schön ist, aber sie sehen

*) Schiller, Die Worte des Wahns.

es nicht; sonst würden sie nicht ihr Herz auf Irrwegen sich verlieren lassen, würden ‚für dich bewahren ihre Kraft‘ (Ps. 58, 10), und sie nicht zersplittern in Genüssen die sie nur aufreiben können 239). . . O Licht, das dem Tobias leuchtete, da er, der Blinde, seinem Sohne den Weg des Lebens wies, und mit dem Schritt der Liebe ihm voranging, nimmer irrend; Licht, das Isaak schaute, da seine Augen vom Alter dunkel waren, und er die Söhne, sie nicht erkennend, segnete, aber segnend sie erkannte; Licht, das Jakob sah, damals als er, auch im hohen Alter des Gesichts beraubt, mit dem Glanze seines eigenen Herzens die Söhne umstrahlend, die Stämme des zukünftigen Volkes in ihnen schaute; da er seinen Enkeln geheimnißvoll gekreuzt die Hände auflegte, nicht wie ihr Vater von außen ihn hieß, sondern wie er selbst in seinem Geiste es erkannte! Das ist das wahre Licht: nur Eines ist es, und Eins sind Alle denen es leuchtet, und die es lieben. Das körperliche Licht versüßt mit gefährlicher Süße dieses irdische Leben denen, die in blinder Liebe sich daran hängen. Jene dagegen, die auch in diesem Lichte nur dich finden, aller Dinge Schöpfer und Gott, die preisen dich für dasselbe, und lassen sich nicht schlaftrunken davon blenden: zu diesen laß mich gehören" 240).

Fünfter Abschnitt.

Andere, von der Schönheit verschiedene Vorzüge, durch welche sich die Leistungen der schönen Künste gleichfalls als solche zu characterisiren pflegen.

---

157. In Rücksicht auf jenen Vorzug, nach welchem die „schönen" Künste genannt werden, dürften wir der Forderung die im Anfange*) Plato uns nahelegte, durch die vier vorausgehenden Abschnitte genügt haben. Wie früher bereits erwähnt wurde, ist aber die Schönheit nicht die einzige Eigenschaft, durch welche die Werke der schönen Künste sich als solche characterisiren. Nicht selten zeichnen sich dieselben durch *Erhabenheit* aus, oder durch *Anmuth*; sie empfehlen sich durch *Wahrheit* und *Neuheit* und *Mannichfaltigkeit*; sie nehmen, in anderen Fällen, unser Interesse in Anspruch durch jene Reize, welche sich für uns mit *wunderbaren* oder mit *lächerlichen* und *komischen* Erscheinungen naturgemäß verbinden; soweit es angeht, pflegen sie endlich auch so geartet zu seyn, daß sie uns mehr oder weniger durch *sinnlichen Genuß* einnehmen. Haben folglich, neben der Schönheit, auch die hierdurch bezeichneten Vorzüge für die wissenschaftliche Entwickelung des Wesens der schönen Künste und der obersten Gesetze derselben ihre Bedeutung, so gilt offenbar die Forderung des griechischen Philosophen in gleicher Weise auch in Rücksicht auf sie.

Damit ist unsere Aufgabe in diesem Abschnitt, und der Inhalt desselben angedeutet.

---

*) Vgl. N. 3. S. 6 f.

Erstes Kapitel.

Die Erhabenheit.

§. 1.

Was die Erhabenheit sey; Definition derselben.

158. Eine Lilie, ein Rosenstrauch in voller Blüte, ein früchtebeladener Baum, ein freundliches Thal im Lichte der untergehenden Sonne, sind schöne Gegenstände. Eine schöne Erscheinung ist es auch, genauer vielleicht eine anmuthige, welche in diesen Strophen der Dichter malt:

Lieblich sind die Juninächte,
Wenn des Abendroths Verglimmen
Und des Morgens frühe Lichter
Dämmernd in einander schwimmen;

Wenn der Lenz in rothen Rosen
Rasch verblutet, und die kleinen
Nachtigallen um den Todten
Ihre letzten Lieder weinen;

Wenn im Kelch der Lindenblüte
Unterm Blätterbaldachine
Träumt, gewiegt von lauen Lüften,
Die verirrte müde Biene;

Und die Wachtel schlägt im Weizen,
Jedem Pflüger liebe Laute,
Liebe Laute all den Körnern
Die er fromm der Flur vertraute.

Durch die frisch entsproßnen Aehren
Haucht ein Säuseln und ein Singen,
Als ob holde Himmelsgeister
Segnend durch die Saaten gingen*).

Diese Strophen, sagen wir, fassen Naturerscheinungen zusammen die einfach schön, oder auch anmuthig sind. Wenn dagegen nach einem schweren Gewitter, nach Sturm und Blitz und Regengüssen, während allmälig in der Ferne der Donner verhallt, über dunklen Wolkenmassen

---

*) Weber, Dreizehnlinden, V. (S. 63.)

in schwindelnder Höhe sich das Zeichen des Bundes, der siebenfarbige Bogen baut; oder wenn, nach der Schilderung des alten Dichters,

„mit unheilschwangrem Getöse
Donnert der Aetna, schreckend das Land, und in dampfenden Wirbeln
Schwarze Wolken von Rauch und Pech und glühender Asche
Hoch in die Luft wälzt, und mit zückender Flamme gen Himmel
Schlägt, und in wilder Empörung, aus weit geöffnetem Schlunde
Felsenstücke schleudert; nun Ströme geschmolzener Steine
Unter Sturmes Geheul ihm entstürzen" *);

dann regt sich in uns ein Gefühl, das mit der Freude über die Schönheit verwandt scheint: aber wir nennen Erscheinungen dieser Art nicht mehr einfach schön, sondern erhaben.

Es ist eine rührend schöne Scene, die uns Moyses erzählt, da Joseph der Patriarch, unerkannt vor seinen Brüdern stehend, nach der herrlichen Rede des Judas „nun nicht länger an sich halten kann, alle Fremden hinausgehen heißt, und weinend, so laut daß die Aegyptier es hören und das ganze Haus des Pharao, von Freude überwältigt zu seinen erschrockenen Brüdern spricht: ‚Ich bin Joseph — lebt mein Vater noch? . . Aengstigt euch nicht, laßt es euch nicht schwer fallen, daß ihr mich verkauft habt in dies Land;' und er fiel Benjamin, seinem Bruder, um den Hals und weinte, und auch dieser weinte an seinem Halse" **). Es ist abermals eine Seele von wahrhaft liebenswürdiger Schönheit, welche derselbe heilige Patriarch offenbart, da nach dem Tode ihres Vaters seine Brüder, ihres einstigen Frevels gedenkend, dem schwer Beleidigten sagen lassen: „Dein Vater gab uns den Auftrag, ehedenn er starb, in seinem Namen dir dies zu sagen: Ich bitte dich, vergiß der Sünde deiner Brüder, die sie an dir verübt; — und auch wir bitten, du wollest den Dienern des Gottes deines Vaters diese ihre Schuld vergeben"; — „und da Joseph sie also reden hörte, weinte er, und sprach zu ihnen: ‚Fürchtet euch nicht. Können wir Gottes Fügungen widerstehen? Ihr sannet Böses wider mich, aber Gott hat es zum Guten gewendet. Darum fürchtet nichts: ich werde euch und eure Kinder versorgen;' und er tröstete sie, und sprach liebevoll und sanft mit ihnen" ***). Aber wenn der heilige Geist in der Apostelgeschichte uns den ersten Märtyrer zeichnet, wie er im hohen Rathe vor seinen Todfeinden steht, von meineidigen Zeugen der Gotteslästerung beschuldigt, mit dem Angesichte „wie eines Engels"; wenn wir ihn darauf, nachdem er in niederschmetternder Rede den heuch-

*) Nach Virgil, Aeneis 3, 571 ff.
**) 1. Moys. 45.
***) 1. Moys. 50.

lerischen Eiferern für das todte Gesetz ihre hartnäckige Verstocktheit und ihren Gottesmord vorgeworfen, ganz allein, wie ein Lamm unter Wölfen, in der Mitte der tobenden racheschnaubenden mit Zähneknirschen auf ihn einstürmenden Rotte sehen, die Ruhe der Ewigkeit in den verklärten Zügen, das leuchtende Auge zum Himmel gerichtet, ausrufend: „Siehe, ich sehe den Himmel offen, und den Sohn des Menschen zur Rechten Gottes stehen"; wenn er endlich, zur Stadt hinausgeschleppt, unter dem wüthenden Steinhagel auf die Knie sinkt und betet: „Herr, rechne ihnen dieses nicht an als Sünde", und mit diesem Segen für seine Mörder den Geist aufgibt *): dann ist es nicht mehr der ruhige Genuß der Schönheit der uns erfreut, nicht mehr das sanfte, heitere, oft gleichsam spielende Gefühl der stillen Freude, dessen wir uns bewußt werden; sondern es ist ein Genuß voll höherer Weihe, eine Freude mit der sich Bewunderung und Ehrfurcht mischen, um ihr gewissermaßen eine dunklere Färbung, einen Ton heiligen Ernstes zu geben. Der heilige Stephanus in seinem Martyrium ist eine erhabene Gestalt.

159. Aber was ist das Erhabene? oder vielmehr, damit wir nicht einen Gräcismus und mit diesem eine doppelsinnige Ausdrucksweise wieder hereinführen, nachdem wir sie im Anfange ausdrücklich ausgeschlossen haben, was ist die Erhabenheit? Jean Paul glaubt „das Erhabene" als das „angewandte Unendliche" erklären zu sollen, Solger als „die Ponirung des Unendlichen im Endlichen", Zeising als „dasjenige Schöne, welches durch seine objective Vollkommenheit, namentlich durch seine Größe, die Idee der absoluten Vollkommenheit erweckt". Hugo Blair ist „geneigt zu vermuthen, daß ungewöhnliche Stärke oder Macht, oder die innere Beziehung zu Solcher, die in dem Gegenstande hervortritt, am richtigsten als der eigentliche Grund der Erhabenheit bezeichnet werden dürfte" **). Nach Kleutgen wäre eine Erscheinung erhaben, insofern sie uns, wenn auch mitunter ohne daß wir uns dessen klar bewußt werden, den Gedanken an die Ewigkeit und die Unendlichkeit nahelegt 241). Hermann Lotze sucht die Anschauungen mehrerer neuerer Aesthetiker zusammenzufassen, und es „scheint" ihm „die allgemeine Bedingung aller erhabenen Wirkung darin zu liegen, daß irgend eine Erscheinung irgendwie uns ein Letztes, über das hinaus kein Fortschritt des Denkens und kein Rückgang des Geschehens möglich ist, nicht als einen Gedanken mit dem sich hypothetisch spielen läßt, nicht als eine überweltliche Möglichkeit, sondern in dem ganzen Ernst einer wirklich den Augenblick füllenden wirksamen Gegenwart, zur Anerkennung bringt. Es ist gleichgültig, wie fein oder wie roh wir dieses ‚Letzte' auffassen; und die Empfäng-

*) Apostelgesch. 6. 7.

**) Blair, lect. 3. vol. 1. p. 64. (Citirt 121.)

lichkeit für das Erhabene*) ist nicht der Vorzug einer höheren Bildungsstufe" **).

Das „Letzte" welches in diesen Worten erwähnt wird, „über das hinaus kein Fortschritt des Denkens", dessen Beschlüssen gegenüber „kein Rückgang des Geschehens möglich ist", dieses „Letzte" ist entweder der absolut Seyende, d. h. Gott der Herr, oder der Ausdruck ist ein Wort ohne Inhalt, ein Zeichen ohne Bedeutung, das heißt, nichts. Wir glauben den Gedanken der in Lotze's Worten liegt, einfacher und verständlicher auszudrücken, wir glauben zugleich mit der Ansicht Kleutgens übereinzustimmen und jene Blairs nur zu vervollständigen, wenn wir sagen: Erhaben ist ein Gegenstand, wenn er dazu angethan ist, in dem endlichen Geiste, ob auch nur unklar und wie in dunkler Ahnung, den Gedanken an den unendlichen Geist, an den unerschaffenen ewigen Herrn und Schöpfer aller Geister zu wecken. Man verstehe uns: nicht ein reflectirendes Nachdenken über Gott, nicht eine mit Bewußtseyn festzuhaltende Erinnerung an ihn, auch nicht den deutlichen Begriff eines höchsten Wesens in unserer Seele zu veranlassen, muß eine Erscheinung sich eignen, damit sie als erhaben gelten könne; sondern ein unwillkürliches, oft ganz unklares Ahnen einer über alles Erschaffene weit hinausliegenden Macht und Weisheit, ein oft gar nicht klar in das Bewußtseyn tretendes „Gefühl" einer Wirksamkeit und einer Majestät, vor welcher jeder endliche Geist sich zu beugen hat***). Wer die zwei vorher angeführten Beispiele erhabener Erscheinungen, den Ausbruch des Aetna und die Scene aus dem Martyrium des heiligen Stephanus, aufmerksam ins Auge faßt, der dürfte sich leicht überzeugen, daß die bezeichnete Beschaffenheit sich an ihnen findet.

---

*) Lotze will sagen: die Fähigkeit für die Auffassung und das Gefühl der Erhabenheit.

**) Lotze, S. 331. (Cit. 18.)

***) Das Wort „Gefühl" gebrauche ich hier nicht in dem Sinne in welchem es mit „Gemüthsregung" oder „— bewegung" gleichbedeutend ist; sondern ich verstehe darunter jene Thätigkeit des höheren Erkennens, in welcher sich unserer Vernunft eine Wahrheit mit einer Art von Nöthigung aufdrängt, ohne daß die eigentlichen Gründe derselben uns vollkommen einleuchten. In diesem Sinne steht z. B. das entsprechende Zeitwort bei Klopstock in der Ode an Young:

„die geheiligten
Ernsten festlichen Nächte
Wacht der Freigeist mit dir, und fühlt's

Daß dein tiefer Gesang drohend des Weltgerichts
Prophezeiung ihm singt! fühlt's was die Weisheit will,
Wenn sie von der Posaune
Spricht, der Todtenerweckerin!"

Man vergleiche meine Abhandlung „Das Gemüth . . ." N. 58. S. 143 ff.

Oder nehmen wir ein anderes Beispiel:

Völker verrauschen,
Namen verklingen,
Finstre Vergessenheit
Breitet die dunkelnachtenden Schwingen
Ueber ganzen Geschlechtern aus.
Aber der Fürsten
Einsame Häupter
Glänzen erhellt,
Und Aurora berührt sie
Mit den ewigen Strahlen,
Als die ragenden Gipfel der Welt*).

Worin liegt die Erhabenheit dieses Gedankens? Die von dem Dichter meisterhaft ausgedrückte unaufhaltsame Vergänglichkeit alles Irdischen, die „Nacht der Vergessenheit" in welche Generationen und ganze Völker hinabsinken, läßt uns unwillkürlich und ganz unmittelbar das Auge unseres Geistes auf das wechsellose ewige Seyn dessen richten, welcher „immerdar derselbe ist, und dessen Jahre kein Ende nehmen" **). Und wenn, im Gegensatze zu den Völkern über die sie gesetzt waren, die Fürsten nicht der Vergessenheit anheimfallen, wenn ihre Namen nicht verklingen, so weckt auch diese Thatsache wieder den Gedanken an den gewaltigen Urheber jener Ordnung, welcher allein es zuzuschreiben ist, daß sie dastehen „als die ragenden Gipfel der Welt", den Gedanken an Den vor dessen Majestät auch ihre Größe nichtig ist, weil er allein sich „den König der Könige" nennen darf und „den Herrn über Alle die herrschen" ***).

160. Der hiermit angedeuteten Auffassung von dem Wesen der Erhabenheit entspricht ganz die Stimmung, welche erhabenen Erscheinungen gegenüber sich in unserem Gemüthe erzeugt. Diese Stimmung ist nicht ein einfaches, sondern ein gemischtes Gefühl: es setzt sich zusammen aus Bewunderung und Freude, aber so, daß das Verhältniß in welchem diese zwei Elemente auftreten, verschiedenen Gegenständen gegenüber sehr verschieden ist. Je nach der Rücksicht unter welcher, der Eigenthümlichkeit des erhabenen Gegenstandes entsprechend, der unendliche Geist unserer Vorstellung nahetritt, oder klarer, je nach der besonderen Eigenschaft Gottes auf welche der Gegenstand uns seiner Natur nach gerade hinweist, und anderseits je nach der Lebhaftigkeit mit welcher unser Geist

*) Schiller, Die Braut von Messina, 1, 4.

**) Tu autem idem ipse es, et anni tui non deficient. Ps. 101, 28.

***) Et habet in vestimento et in femore suo scriptum: Rex regum, et Dominus dominantium. Apoc. 19, 16.

dieselbe auffaßt, wird die Bewunderung zur Verehrung, zum Staunen, zur Ehrfurcht, zu heiligem Schauer; und je intensiver die Gefühle dieser Richtung auftreten, je überwältigender sie die Seele einnehmen, desto mehr tritt das andere Element, der Genuß oder die Freude, in den Hintergrund.

Daß erhabene Erscheinungen das an erster Stelle bezeichnete Gefühl, Bewunderung nämlich und die mit ihr verwandten, wachrufen müssen, und warum, leuchtet von selbst ein. Was aber das zweite Element, die Freude betrifft, so gründet diese sich auf dieselben Momente auf denen der Genuß der Schönheit beruht. Der endliche Geist ist ja das Nachbild des unendlichen, er ist ihm ähnlich, ihm verwandt*): darum erwacht in ihm naturgemäß, wo nicht andere Rücksichten es hindern**), das Gefühl der eigentlichen Liebe, und im Anschlusse an sie die Freude, so oft der Gedanke an ihn

„Den der Sterne Wirbel loben,
Den des Seraphs Hymne preist",

die Erinnerung an „den guten Geist", an seine Herrlichkeit und Größe ihm lebhaft vor die Seele tritt.

Wollen wir hiernach das Wesen der Eigenschaft um die es sich handelt, in einer regelrechten Definition ausdrücken, so wird dieselbe etwa so lauten müssen: *Die Erhabenheit einer Erscheinung ist jene Beschaffenheit derselben, vermöge deren sie dazu angethan ist, in dem endlichen Geiste den lebhaften Gedanken an den unendlichen Geist, und dadurch das gemischte Gefühl der Ehrfurcht und der Freude hervorzurufen.*

§. 2.

Drei Klassen erhabener Gegenstände. „Tragische" Erscheinungen.

161. Um die Erscheinungen der sichtbaren Ordnung welche sich durch Erhabenheit auszeichnen, etwas näher zu characterisiren, können wir dieselben in drei Klassen ordnen. Dieselben sind nämlich entweder gelungene Darstellungen von Eigenschaften oder von Thaten Gottes; oder sie sind hervorragende Erscheinungen auf dem ethischen Gebiete; oder drittens, großartige Spuren des Wirkens Gottes in der sichtbaren Welt.

---

*) „Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν", „von Seinem Geschlechte sind wir", lautet der Vers des Aratus von Cilicien und des Cleanthes aus Athen, auf welchen der Apostel im Areopag (Apostelgesch. 17, 28) sich berief.

**) Vgl. N. 73. S. 94 f.

I.

Gelungene Darstellungen von Eigenschaften oder von Thaten Gottes.

162. Die Thaten und die Vorzüge Gottes, seine Macht, seine Weisheit, die Unendlichkeit und die Ewigkeit seines Seyns, seine Gerechtigkeit und seine Alles umfassende Liebe, lassen sich einerseits und vorzugsweise vermittelst der Rede darstellen, anderseits aber auch durch symbolische Werke. Solche werden uns begegnen, wenn wir im zweiten Buche von der religiösen Architectur handeln; hier wollen wir deßhalb nur jene Darstellungen berücksichtigen, deren Mittel das Wort bildet. Es ist ganz natürlich, daß sich die zahlreichsten Beispiele hierfür in der heiligen Schrift finden, Beispiele zugleich von einer Vollendung wie sie keine andere Quelle aufzuweisen hat: denn von Gott in einer der Majestät Gottes würdigen Weise zu reden, das vermag niemand als „jener Geist dessen Auge Alles durchdringt, auch die Tiefen Gottes" (1. Cor. 2, 10).

„Siehe," spricht Moyses zu dem Herrn, da dieser aus der Feuerflamme des Dornbusches zu ihm redet, „siehe, ich werde zu den Kindern Israels kommen, und zu ihnen sagen: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesendet. Wenn sie mich nun fragen: ‚Welches ist sein Name,' was soll ich dann antworten?" Und der Herr erwiedert ihm: „Ich bin der welcher ist*). So wirst du also zu den Kindern Israels sprechen: Der welcher ist, der hat mich zu euch gesendet" **).

Ist in dem hier ausgesprochenen Namen, der das unergründliche Wesen Gottes ausdrückt, eben seiner Unergründlichkeit wegen die Erhabenheit Manchem vielleicht minder fühlbar, so sind dagegen die ersten Verse der heiligen Schrift:

„Die Erde war gestaltlos und wüst; und Finsterniß über dem Abgrunde, und der Geist Gottes schwebend über den Wassern. Und Gott sprach: Es werde das Licht. Und das Licht wurde" —

seit Longin als ein Muster einer erhabenen Darstellung oft wiederholt worden ***).

---

*) „Ego sum qui sum" (LXX: „ἐγώ εἰμι ὁ Ὤν"). Allioli sowohl als Loch und Reischl übersetzen: „Ich bin der ich bin". Aber ich meine, das ist ein Latinismus, oder allgemeiner, ein Barbarismus, und darum für Deutsche unverständlich. Den lateinischen Satz z. B.: „Ego sum qui feci hanc rem", wird doch ohne Zweifel jeder Deutsche so geben: „Ich bin der welcher das gethan hat", und keineswegs, „. . welcher ich das gethan habe".

**) 2. Moys. 3, 13. 14.

***) 1. Moys. 1, 2. 3. Man muß es wirklich bedauern, daß die übliche deutsche Uebersetzung des dritten Verses die Erhabenheit dieser Stelle fast vollständig verwischt. „Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht", so wird der

In ehrfurchtgebietender Majestät, hoch erhaben über Alles was der Zeit angehört, tritt uns der Sohn Gottes, die unerschaffene Weisheit entgegen, wenn sie im achten Kapitel der „Sprüche“ von sich selber also redet:

„Es besaß mich der Herr im Beginn seiner Wege, bevor er etwas bildete, vom Anfang. Von Ewigkeit her bin ich gesetzt und von der Urzeit, ehe die Erde wurde. Noch waren nicht die Tiefen, und ich war schon empfangen; noch waren die Wasserquellen nicht hervorgebrochen, noch standen nicht die Berge in ihrer Wucht; ich ward geboren vor den Hügeln. Noch hatte er die Erde nicht gemacht, nicht die Flüsse, noch die Angeln der Welt. Als er ausspannte die Himmel, war ich dabei; als er mit unverbrüchlichem Gesetze die Tiefen umzog und mit Schranken, als er oben die Lüfte festigte und abwog die Wasser, als er dem Meere ringsum seine Gränze gab, und Schranken den Wassern, die sie nicht überschreiten sollten, als er einsenkte die Grundfesten der Erde: da war ich bei ihm, Alles ordnend; und ich freute mich Tag für Tag, spielend vor ihm zu jeder Zeit, spielend im Weltall; und es ist meine Wonne, zu weilen bei den Kindern der Menschen.“

In erhabenen Wendungen redet von Gott dem Herrn oft namentlich der Apostel. So, wenn er ihn „den König der Ewigkeit“ nennt, „den Unsterblichen und Unsichtbaren“, „den Seligen und allein Gewaltigen, welcher allein die Unsterblichkeit besitzt und im unzugänglichen Lichte wohnt, den keines Menschen Auge jemals schaute, noch schauen kann“ *); oder wenn er, Angesichts der Erbarmungen Gottes und seiner Gerichte, in tiefer Ergriffenheit ausruft:

Vers gewöhnlich gegeben, gleichfalls wieder sowohl von Allioli, als von Loch und Reischl. Das ist sicher unrichtig. Denn es handelt sich ja um etwas ganz Bestimmtes, der Sache wie dem Begriffe nach genau Umgränztes; in solchen Fällen setzt aber die deutsche Sprache, (außer vor Eigennamen,) immer den bestimmten Artikel.

Es ist mir nicht unbekannt, daß weder das hebräische Original noch die Septuaginta an der in Rede stehenden Stelle den Artikel haben. Aber es ist doch auch bekannt genug, daß die Regeln nach welchen die hebräische und die griechische Sprache den Artikel gebrauchen, nicht die nämlichen sind, welche in der deutschen Sprache gelten, und daß man in einer deutschen Uebersetzung keineswegs den Artikel überall weglassen darf, wo ihn das hebräische oder griechische Original nicht hat; Reischl freilich scheint in seiner Uebersetzung des N. T. diesen unrichtigen Grundsatz, mehrfach wenigstens, befolgt zu haben (vgl. z. B. Matth. 16, 18: „Du bist Fels . . und Pforten der Hölle . . .“).

Longin (de sublimitate sect. 9.) gibt die Worte des Moyses, wie die Septuaginta, ohne den Artikel: „γενέσθω φῶς“; aber in der italienischen Uebersetzung seiner Schrift (Ausg. von Verona 1733, S. 59) heißt es mit Recht: „Sia *la luce;* e fu *la luce*“; in der französischen: „Que *la lumière* se fasse; et *la lumière* se fit“.

*) 1. Tim. 1, 17. 6, 15. 16.

„O Tiefe des Reichthums der Weisheit und der Erkenntniß Gottes! wie unbegreiflich sind seine Gerichte, wie unerforschlich seine Wege! Denn wer hat erkannt den Sinn des Herrn? oder wer war sein Rathgeber? oder wer hat ihm zuvor gegeben, daß ihm vergolten würde? Denn aus ihm und durch ihn und in ihm ist Alles: ihm sey die Ehre in Ewigkeit“ (Röm. 11, 33 ff.);

oder wenn er den Christen in Palästina die Größe des Mittlers des neuen Bundes vor Augen stellt:

„Oft, und in mannichfacher Weise sprach Gott dereinst zu unseren Vätern durch Propheten; in den jüngst vergangenen Tagen aber hat er zu uns geredet durch seinen Sohn: durch ihn, den er zum Erben gesetzt über Alles, durch den er einst die Welt erschuf; durch ihn, welcher der Abglanz seiner Glorie ist und das wesensgleiche Bild seines eigenen Seyns, der Alles trägt durch das Wort seiner Allmacht, der uns gereinigt hat von unseren Sünden, und jetzt hoch zur Rechten der Majestät Gottes sitzt; der um so viel über den Engeln steht, je glorreicher der Name ist den er vor ihnen geerbt hat. Oder wo ist der Engel zu dem Gott je gesprochen: ‚Mein Sohn bist du, ich habe heute dich gezeugt‘? und wieder: ‚Ich werde ihm Vater seyn, und er mir Sohn‘? Und da er seinen Erstgebornen wieder einführt in die Welt, da spricht er: ‚Ihn sollen anbeten alle Engel Gottes‘. Und von den Engeln heißt es: ‚Er macht seine Engel zu Winden, und seine Diener zu flammendem Feuer‘; von dem Sohne dagegen steht geschrieben: ‚Dein Thron, o Gott, besteht von Ewigkeit zu Ewigkeit; das Scepter der Gerechtigkeit ist das Scepter deiner Herrschaft.‘ Und: ‚Du, o Herr, hast im Anbeginn die Erde gegründet, und deiner Hände Werk sind die Himmel; sie werden vergehen, du aber wirst bleiben; sie werden altern wie ein Kleid, und wie ein Gewand wirst du sie ändern: du hingegen bist allezeit derselbe, und deine Jahre nehmen kein Ende‘“ (Hebr. 1).

162. Klopstock im „Messias“, und Milton im „verlorenen Paradiese“, stellen gleichfalls die Größe Gottes und die Erhabenheit seines Thuns mitunter in gelungener Weise dar. Wir lassen hier eine Stelle aus dem zuletzt genannten Dichter folgen. Der Erzengel Raphael, von Gott gesendet um die ersten Menschen vor ihrem Feinde, dem Satan, zu warnen, erzählt denselben den Sieg des Sohnes Gottes über die gefallenen Engel.

Nun brach
der dritte Morgen hehr und heilig an,
den Himmel rings umdämmernd. Brausend rollt
mit dem Getös' des Sturms in lodernder
Umflammung Gottes Wagen schnell daher,
von Rossen nicht gezogen, Rad in Rad
getrieben von sich selbst durch Lebens Geist.
Und vier Gestalten, gleich den Cherubim,
umschwebten ihn; es hatte jegliche
vier wunderbare Angesichter; Leib

und Flügel waren, wie mit Sternen, dicht
mit Augen, funkelnd, übersät; so auch
die Räder von Berill, und zwischen diesen
strömt rother Flammen wildempörte Glut.
Hoch überwölbt ein Himmel von Krystall
den Wagen; ein saphirner Thron erhebt
zum Sitze sich, den jetzt des Höchsten Sohn
bestieg, in voller Rüstung strahlend. Ihm
zur Rechten saß, die Adlersfittige
weit ausgespannt, der Sieg; zur Linken hing
sein Bogen und der goldne Köcher, voll
von dreigezackten Donnerkeilen. Rauch
und Dampf floß um ihn her und wilde Glut,
hellleuchtend wie der Blitz. Durch eine Schaar
von tausendmal zehntausend Heiligen
begleitet, kam er an.

Der Sohn Gottes redet jetzt zu seinen Schaaren, und gebietet ihnen, stehen zu bleiben; er allein werde den Kampf beendigen. Dann fährt der Dichter fort:

So sprach der Sohn. Sein mildes Antlitz ward
nun fürchterlich, sein Blick so drohend ernst,
daß ihn kein Aug' ertrug. Im vollen Zorn
wandt' er sich jetzt nach seinen Feinden hin.
Die Viere spannten nun auf einmal aus
die sternenvollen Flügel, rings umsäumt
mit grauser Finsterniß; es wälzten sich
die Räder seines Flammenwagens um;
mit einem Schalle, gleich dem dumpfen Brausen
empörter Wogen, oder dem Getümmel
von hunderttausend Kriegern, fuhr er jetzt
gerad' auf seiner Feinde Mitte hin.
Des Empyreums ewig fester Grund
bebt unter seiner Räder Spur, es bebt
der ganze Himmel, nur nicht Gottes Thron.
Im Augenblick hat er den Feind erreicht.
Zehntausend Blitze schwingt er mit der Rechten
und wirft sie vor sich her, und jeder Blitz
schlägt tiefe Wunden in der Frevler Herz.
Starr stehn sie da, gelähmt an Muth und Kraft,
aus ihren Händen sinken ungebraucht
die Waffen. Nieder stürzen Cherubim
und Mächtige. Er aber im Triumph
fährt über Helm' und helmbedeckte Häupter
und Schild' und Spieße weg. Da wünschten sie,

daß noch einmal gestürzter Berge Schutt
vor seinem Grimm sie decke! Blitzen gleich
fuhr Pfeil auf Pfeil hernieder, rechts und links:
die Vier mit den vier Angesichtern, mit
den Leibern voll von Augen schnellten sie.
Glut schleuderten die Räder weit umher,
die lebenden, die augenvollen Räder.
Sie alle trieb Ein Geist, und Blitze schoß
jedwedes Aug', und sprühte Glut der Qual
auf die Verfluchten, Glut, die Augenblicks
sie ihrer Kraft, des angebornen Muths
beraubt, und wund, zerschmettert, athemlos,
in dumpfem Schmerz erstarrt, zu Boden streckt.
Doch nicht die Hälfte seiner Stärke braucht
er gegen sie; er hält den vollen Sturz
der Donner noch zurück; verjagen nur
vom Himmel, nicht vernichten wollt' er sie.
Er richtete die Hingestreckten auf,
und trieb gleich scheuen Heerden sie, betäubt
vom Donner, vor sich her; sie fliehn, verfolgt
von Angst und Grau'n, bis an das Aeußerste
des Himmels, bis auf seiner Mauern Rand.
Die aber bersten, und ein weiter Riß
zeigt unterwärts des Abgrunds öde Nacht.
Das furchtbar Gräßliche des Anblicks scheucht
die Fliehenden zurück; doch hinterrücks
von ärgrer Qual gefoltert, stürzen sie
vom himmlischen Gestade sich hinab,
und ew'ger Zorn flammt ihnen lodernd nach
zur bodenlosen Tiefe. Es vernahm
die Hölle das Getös' von ihrem Fall,
die Hölle sah, erschrocken, einen Theil
des Himmels sich vom Himmel lösen; gern
wär' sie aus Furcht entwichen; doch zu tief
hat das Verhängniß ihren finstren Grund
gesenkt, zu fest die Gränzen ihr bestimmt.
Neun Tage fielen sie. Das Chaos brüllt,
durch ihren Fall in seiner Anarchie
noch zehnmal mehr verwirrt, und sieht sein Reich
mit Trümmern ohne Zahl bedeckt. Zuletzt
verschlang die Hölle sie und schloß sich zu.
Dort wohnen sie, wie sie's verdient, umflammt
von Glut die nie erlischt, in ew'ger Pein*).

*) Milton, Das verlorene Paradies, 6. Gesang. (Nach der Uebersetzung von Bürde.)

Indeß das ist Dichtung, und das Erzeugniß rein menschlicher Kunst. Um wie Vieles großartiger nimmt, bei all ihrer Einfachheit, die folgende Erzählung des Moyses sich aus.

„.. Und der Herr sprach zu Moyses: ‚Was rufest du zu mir? befiehl den Kindern Israels, daß sie vorwärts ziehen. Du aber erhebe deinen Stab, und strecke deine Hand aus über das Meer, und theile es, auf daß die Kinder Israels mitten durch das Meer trockenen Weg haben. Und ich will das Herz der Aegyptier verhärten, daß sie euch verfolgen; und ich werde offenbaren meine Herrlichkeit an Pharao und an seinem ganzen Heere, an seinen Wagen und Reitern: und erkennen sollen die Aegyptier, daß ich der Herr bin.‘ Da erhob sich der Engel des Herrn, welcher vor dem Lager Israels herzog, und stellte sich ihnen im Rücken auf, und mit ihm verließ auch die Wolkensäule die Spitze des Zuges, und ruhte zwischen dem Lager der Aegyptier und dem Lager Israels; sie erschien aber als dunkle Wolke, und erleuchtete zugleich die Nacht, also, daß sie die ganze Nacht hindurch sich einander nicht nähern konnten. Und da Moyses seine Hand ausstreckte über das Meer, da ließ der Herr die ganze Nacht einen starken brennenden Wind wehen, und nahm es weg, und machte es trocken; und das Wasser theilte sich. Und die Kinder Israels zogen hindurch, mitten durch das trockene Meer; denn es stand wie eine Mauer das Wasser, rechts und links. Die Aegyptier aber, sie verfolgend, zogen ihnen auf dem Fuße nach, die ganze Reiterei des Pharao, und Roß und Wagen, mitten in das Meer. Und schon war die Morgenstunde gekommen, siehe, da schaute der Herr zurück aus der Säule von Wolken und Feuer auf das Lager der Aegyptier hin, und schlug ihre Heeresmacht; und er zerbrach die Räder ihrer Wagen, und sie stürzten in die Tiefe. Da riefen die Aegyptier: ‚Laßt uns fliehen vor Israel, denn der Herr streitet für sie wider uns!‘ Der Herr aber sprach zu Moyses: ‚Strecke deine Hand aus über das Meer, auf daß die Wasser wieder hereinbrechen über die Aegyptier, über ihre Wagen und Reiter.‘ Und Moyses erhob seine Hand gegen das Meer hin; und das Meer trat mit der ersten Morgendämmerung wieder an seine frühere Stelle, und den fliehenden Aegyptiern stürzten die Wasser entgegen, und der Herr hüllte sie ein in die Fluten. Und die Wasser bedeckten Wagen und Reiter, und die ganze Heeresmacht des Pharao welche in das Meer gezogen war; und nicht Einer blieb von ihnen übrig“ (2. Moys. 14, 15 ff.).

Man vergleiche noch etwa die Stellen: Matth. 8, 26 („Und er stand auf, und gebot den Stürmen und dem Meere, und es ward eine große Stille“). Is. 40, 12—28. Job 38, 3 ff. Ps. 28. 103. 101, 26 ff. Habak. 3. Joh. 1, 1—18. Offenb. 1. Doch es ist ja die ganze heilige Schrift erhaben; nur dem geistlosen, oberflächlichen Leser entgeht das.

163. Unter den Eigenschaften Gottes deren anschaulich klare und angemessene Darstellung erhaben sey, haben wir vorher auch seine Liebe genannt. Denn es ist durch nichts begründet, wenn man nur solche Thaten

Gottes für erhaben erklärt, in welchen seine Allmacht, seine Unendlichkeit, seine strafende Gerechtigkeit sich kundgebe; gerade durch die Liebe, durch Erbarmen und Vergeben, offenbart sich am glänzendsten die Allmacht, der unerschöpfliche Reichthum, die Herrlichkeit dessen, der selbst durch den Propheten spricht: „Ich will die Schale meines Zornes nicht ausgießen über Israel, will Ephraim nicht verderben — denn ich bin Gott, und nicht ein Mensch" *). Ist es etwas Anderes als ein erhabenes Wort, wenn der Herr zu Nicodemus spricht: „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn dahingab" — oder wenn der heilige Johannes erzählt: „Jesus wußte, daß die Stunde gekommen sey, da er aus dieser Welt zu seinem Vater gehen sollte; und wie er die Seinen geliebt hatte, die in dieser Welt waren, so liebte er sie bis ans Ende"? Sinnlich wie wir sind, empfinden wir freilich tiefer die augenfälligeren Wirkungen der schaffenden Allmacht. Aber größer, als wenn er „in hohler Hand die Wasser mißt und auf drei Fingern wiegt der Erde Wucht"; bewunderungswürdiger, als wenn er „die Himmel ausspannt gleich einem Schleier und sie entfaltet wie ein Zelt zum Wohnen, und das Heer der Sterne ausführt, und sie alle bei ihrem Namen ruft" **); majestätischer, als wenn „bei seinem Nahen hoch aufwogend das Meer sich erhebt mit Allem was es umschließt, und die Fluren frohlocken und alle Bäume des Waldes ihm jauchzen und die Ströme aufjubelnd in die Hände klatschen", oder „vor dem Leuchten seiner Blitze die Erde erbebt, vor seinem Angesichte die Berge zerschmelzen wie Wachs" ***): ungleich viel mehr als Gott, wenn es angeht so zu reden, erscheint der König der Ewigkeit, da er über Jerusalem weint, oder durch den Propheten zu seinem untreuen Volke redet:

„Unter den Menschen heißt es: Wenn entlassen hat ein Mann sein Weib, und sie ist weggegangen von ihm und hat einen andern Mann genommen, wird er noch wieder zurückkehren zu ihr? wird nicht unrein und befleckt erscheinen ein solches Weib? Du aber, du hast gebuhlt mit vielen fremden: dennoch kehre zurück zu mir, spricht der Herr, und ich will dich wieder aufnehmen. Erhebe deine Augen nach allen Seiten, und suche die Stelle, wo du dich nicht entehrt hast. An den Straßen saßest du, und wartetest auf sie, gleich dem Räuber in der Wüste; du hast das Land entweiht durch deine Buhlereien und deine Schlechtigkeit. Darum ward eingestellt des Regens Träufeln, und Spätregen fiel nicht mehr; aber deine Stirn war wie die Stirn der Buhldirne, du wolltest nicht erröthen. So komm denn wenigstens jetzt zurück, ich will dich

---

*) Osee 11, 9. — „Deus qui omnipotentiam tuam parcendo maxime et miserando manifestas . . ." (Or. Dom. 10. p. Pent.)

**) Is. 40, 12. 22. 26.

***) Ps. 97, 7. 8. 95, 11. 12. 96, 4. 5.

wieder aufnehmen; so ruf' mir wenigstens von nun an wieder zu: ‚Mein Vater bist du, mein Führer in den Tagen meiner Jugend!' . . Ja kehre zurück, Israel, zu mir, du Abtrünnige; und ich will mein Angesicht nicht abwenden von euch; denn ich bin heilig, spricht der Herr, und ich zürne nicht ewig" (Jer. 3, 1—4. 12).

II.

Hervorragende Erscheinungen der ethischen Ordnung.

164. „Was ist größer, als der Koloß von Rhodus?" so fragte jemand den Apollonius. „Der ächte Philosoph," erwiederte der Jünger der Stoa*).

Als eine zweite Klasse erhabener Gegenstände haben wir jene Erscheinungen bezeichnet, welche durch ungewöhnlich hohen ethischen Werth hervorragen. „Größer ist der Geduldige als der Starke; größer wer sich selbst beherrscht, als wer Städte erobert" (Spr. 16, 32). Warum sind solche Erscheinungen erhaben? Der Urheber der ethischen Ordnung und die Kraft durch welche sie besteht, die Norm und das letzte Ziel alles ethisch richtigen Thuns, der welcher zu jeder guten Handlung die Fähigkeit spendet und eine jede belohnt, ist kein Anderer als Gott. Auf ihn, auf den unendlichen Geist, fühlt darum sich der endliche Geist immer hingewiesen, so oft ihm ein volleres Maaß ethischen Werthes, ein ungewöhnlich hoher Grad von Tugend entgegentritt; und seine unendliche Gutheit ist es, seine Treue, seine Schönheit, seine unnahbare Heiligkeit und Wahrheit, deren er dann in ehrfürchtiger Bewunderung sich freut.

Solange die Creatur nicht den glücklichen Zustand der Vollendung erreicht hat, bewährt sich aber ethische Größe nicht anders als durch Prüfung, offenbart sich die volle Kraft der sittlichen Freiheit nur dem Widerstande gegenüber, durch Kampf und Sieg. Die Summe der Ethik, im rechten Sinne verstanden auch der christlichen, umfaßt jene alte Regel des griechischen Weisen: „Ertrage und entsage" 242). Die Treue gegen das Sittengesetz, die Unterwerfung des geschaffenen Willens unter den Willen des Schöpfers, erscheint darum nirgends ausgeprägter, nirgends bewunderungswürdiger und größer, als wo sie mit Selbstüberwindung und mit Opfern verbunden ist; wo der Mensch, um der Tugend treu zu bleiben, die stärksten Neigungen der Natur bezwingt, wo er auf irdischen Besitz, auf Ehre, Freiheit und Leben Verzicht leisten, wo er sich drohenden Gefahren oder schweren Leiden unterziehen muß, um der Uebereinstimmung seines Willens mit dem höchsten Willen nicht zu entsagen, oder selbst auch, um aus freier Liebe Größeres zu leisten als dieser von ihm verlangt.

---

*) Philostr. vit. Apoll. 5, 21. (Bei E. Müller, 2. S. 331. — Cit. 31.)

165. Es ist eine erhabene Seele, welche in den bekannten Versen der römische Dichter feiert:

— Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae*);

es ist bewunderungswürdiger Heldenmuth den Regulus bewährt, wenn er selber den römischen Senat bestimmt, den Frieden zurückzuweisen welcher der Ehre der Republik nicht entsprach, und dann, aus den Umarmungen seiner Gattin, seiner Kinder und Freunde sich losreißend, treu seinem Eide nach Carthago zurückkehrt:

„Atqui sciebat, quae sibi barbarus
Tortor pararet: non aliter tamen
Dimovit obstantes propinquos
Et populum reditus morantem,

Quam si clientum longa negotia
Diiudicata lite relinqueret,
Tendens Venafranos in agros,
Aut Lacedaemonium Tarentum“ **).

Aber was sind solche gefeierte Helden heidnischer Tugend im Vergleich mit den Märtyrern der christlichen Kirche? Was ist dieser rein menschliche Heroismus gegenüber jenen zwölf, die einst „hinausgingen von dem hohen Rathe voll hoher Freude, weil sie gewürdigt worden um des Namens Jesu willen Schmach zu leiden“ ***), oder gegenüber jenem Heldengeiste, der aus dem Gefängnisse am Fuße des Capitols, schon dem Martyrium nahe, an seinen Jünger schrieb: „Sey eingedenk, daß unser Herr Jesus Christus auferstanden ist vom Tode, nach meinem Evangelium, für das ich leide bis zu Kerker und Banden — aber das Wort Gottes läßt sich nicht in Fesseln schlagen; — darum ertrage ich Alles um der Auserwählten willen“ †); was sind jene vereinzelt stehenden Großthaten, deren eigentliche Quelle doch vielfach nur Hochmuth und Selbstsucht war, im Vergleich mit den Kämpfen und Siegen aller derer, die das Wort des Herrn verstanden hatten und es bewährten: „In dieser Welt wird es euch schlecht gehen — aber vertraut auf mich, ich habe gesiegt über die Welt“?

„Seyt gegrüßt ihr heiligen Schaaren, seyt gegrüßt ihr Millionen,
Märtyrer aus allen Sprachen und aus allen Nationen;

*) Horat. Od. 3, 3, 7.
**) Horat. Od. 3, 5, 49. sqq.
***) Apostelgesch. 5, 41.
†) 2. Tim. 2, 8.

Seyt gegrüßt, Athleten Christi, Gotteshelden, Himmelskrieger,
Welt- und Höllenüberwinder, riesenhafte Weltbesieger!
Aus der langen großen Trübsal, aus dem wildentlohten Feuer
Das die Gottesstadt verheerte allerorten ungeheuer,
Aus den tausend blutigen Schlachten, aus dreihundertjährigem Kriege
Seyt mit Palmen in den Händen ihr gekommen einst zum Siege.
Waret ihr von anderm Stamme, und aus anderem Geblüte,
Oder Wesen höh'rer Ordnung, ganz von and'rer Kraft und Güte?
Denn ihr wunderbaren Menschen, die ihr einzig seyt auf Erden,
Was kann je mit euren Thaten, eurem Muth verglichen werden?
Was uns Sagen und Geschichten auch von großen Thaten melden,
Ihr verdunkelt die Heroen, ihr verkleinert alle Helden.
Ja, es war ein neuer Athem, neues Feuer, neues Leben,
Das von oben euch als Seele solche Wunderkraft gegeben.
In die Höhe flog das Niedre, schnell zur Größe wuchs das Kleine.
Wie ein Ritter that der Sclave, wie ein Edler der Gemeine.
Zarte Kinder wurden Männer, schwache Mädchen Heroinen,
Und es wurde stark und furchtbar, was verächtlich hat geschienen.
Die Cypresse, zart gegliedert, wuchs zum mächtigen Eichenstamme,
Aus der Taube ward ein Adler, und ein Löwe aus dem Lamme" *).

„Womit soll ich diesen Geist vergleichen," ruft in seiner zweiten Lobrede auf den heiligen Paulus, von der Größe des Apostels überwältigt, der heilige Chrysostomus aus, „mit Stahl? mit Diamant? Soll ich ihn eine goldene Seele, eine diamantne, nennen? Sie ist fester als der Diamant, sie ist kostbarer als Gold und edle Steine. . . Doch was bringe ich Gold und Diamanten in Vergleich mit ihr? Legt gegen ihn die ganze Welt in die Wagschale, und ihr werdet sehen, daß die Seele des Apostels schwerer wiegt. Denn wenn schon von jenen die in Thierfellen umherirrten, die in Höhlen und Klüften wohnen mußten, wenn schon von diesen geschrieben steht, daß die Welt ihrer nicht werth war (Hebr. 11, 38), um wie viel mehr müssen wir von Paulus sagen daß er größer ist als die ganze Welt, von ihm, dem gegenüber selbst der Himmel zu klein, der selbst den Himmel und alle seine Freuden um der Liebe Christi willen hingegeben hätte!" **)

Wahrhaft erhaben, ganz im Geiste des Christenthums, aber in anderer Weise, stellt Klopstock im vierten Gesange des „Messias" den Nicodemus dar. Philo, der Pharisäer voll satanischer Wuth, hat die furchtbarsten Verwünschungen gegen ihn ausgestoßen, weil er als Anhänger Jesu aufgetreten ist. Nicodemus vertheidigt abermals den Messias in

*) Johannes Schrott, Dichtungen, S. 49 ff. („Die großen Zeugen".)
**) Chrys. de laud. S. Pauli Ap. hom. 2. (tom. 2. p. 485.)

einer längeren Rede, gibt im Angesichte des ganzen Synedriums, anbetend, seiner Gottheit Zeugniß,

Stand dann auf, und redte zu Philo. Sein Antlitz war heiter,
Wie der Seraphim Angesicht ist. „Du hast mir gefluchet!
Aber ich segne dich, Philo. Der hat mich also gelehret,
Den ich, als Gott, anbetete. Philo, vernimm mich und kenn' ihn!
Wenn du nun sterben willst, Philo; wenn jetzt des Unschuldigen Blut dich
Schreckt und auf dich wie ein Meer herabstürzt; deinem Ohre,
Wie ein Wetter des Herrn, der Rache Stimmen ertönen;
Wenn du dann wirst hören um dich, durch's Dunkle, dahergehn
Gottes Tritt, den eisernen Gang des wandelnden Richters,
Und der entscheidenden Wagschal' Klang, des blinkenden Schwerts Schlag
Welches er wetzt, sein Geschoß vom Blute der Grausamen trunken;
Wenn von dem Angesicht Gottes die Todesangst ausgehet,
Dich erschüttert, und nun ganz andre Gedanken die Seele
Ueberströmen, und um dein starres sterbendes Auge
Lauter Gericht ist; du dich alsdann vor dem tödtenden Richter
Windest und krümmst, mit bebender Angst laut weinend zu Gott flehst
Um Erbarmung: dann höre dich Gott, und erbarme sich deiner!"
Also sagt er und geht durch sie hin. Ihn begleitete Joseph.
Aber Ithuriel sah Nicodemus, den göttlichen Mann, gehn;
Und der Seraph erhub sich, und schwebt' in hoher Entzückung,
Mit weit ausgebreiteten Armen; er sprach bei sich selber:
„Welche Seligkeit wird, nach des Mittlers Tode, dich krönen,
Wenn du noch mehr so erhabene Seelen, o Menschengeschlecht, hast,
Und nun bald die Christen so sind, wie dieser Gerechte!"

Wir brauchen wohl nach dem schon Gesagten kaum mehr ausdrücklich zu bemerken, daß hervorragende Erscheinungen der ethischen Ordnung welche dem Reiche des **Uebernatürlichen** angehören, in weit höherem Grade erhaben sind, als solche die sich über die Stufe des Natürlichen, rein Menschlichen nicht erheben. Die Uebernatur ist „Theilnahme an der Natur Gottes" (2. Petr. 1, 4): darum weist alles Uebernatürliche viel offenbarer auf den unendlichen Geist hin; aber freilich ist dieser Hinweis sichtbar nur dem Auge des Glaubens. Aus diesem Grunde stellt sich für Alle die nicht den Sinn und das Verständniß für das Uebernatürliche verloren haben, als die erhabenste ethische Erscheinung auf dieser Erde diejenige dar, welche wir im vierten Abschnitt auch als das schönste unter den sichtbaren Werken Gottes zu bezeichnen hatten, die Kirche Christi. Wider sie „knirschen die Heiden, sinnen Eitles die Völker; wider sie erheben sich Könige, verbünden sich die Mächtigen der Erde"; sie aber predigt, unerschütterlich treu ihrem Beruf, in Wort und Leben, in ihrer Gesammtheit sowohl als in Allen die in Wahrheit und von Herzen sich die Ihren nennen, „Jesum Christum den Gekreuzigten, den Juden Aergerniß und

den Heiden Thorheit, aber denen die berufen sind, Gottes Kraft und Gottes Weisheit".

III.

Großartige Spuren des Wirkens Gottes in der sichtbaren Welt.

166. Wir kommen zur letzten der drei Klassen, in welche wir die Träger der Erhabenheit zerlegt haben: sie umfaßt jene Erscheinungen der sichtbaren Welt, in denen uns zwar nicht unmittelbare Thaten Gottes selbst, aber ungewöhnlich bedeutende Spuren seines durch untergeordnete Kräfte *(causae secundae)* vermittelten Wirkens entgegentreten. Solche Erscheinungen sind das Weltmeer, namentlich das vom Sturme bewegte; der einfarbig dämmernde Nachthimmel voll Sternengefunkels; die stürmenden Massen eines großen Wasserfalles; die weithin weiß leuchtenden Gipfel der Alpen; ferner manche außerordentliche Elementarereignisse: wie ein gewaltiger Orcan, eine von hohem Gebirge herabdonnernde Lawine, ein mächtiger Brand, ein majestätisches Gewitter, ein Erdbeben, der Ausbruch eines Vulcans.

An sich ist freilich die leblose Natur dem lebendigen und mit Vernunft begabten Geiste gegenüber immer zu klein, als daß sie diesem Gegenstand der Ehrfurcht und der Bewunderung werden könnte; nur für sich betrachtet würden die angeführten Gegenstände wohl bedeutend erscheinen, aber nie erhaben. Aber der vernünftige Geist faßt sie eben auch niemals als etwas Absolutes und rein für sich auf; er fühlt sie immer, und mit einer Nothwendigkeit die in seiner eigenen Natur liegt, als das was sie sind, als Wirkungen einer höheren Ursache, als Offenbarungen eines Wesens, das die gesammte Natur und alle ihre Kräfte mit gewaltiger Hand beherrscht und leitet. Die Majestät, die ehrfurchtgebietende Macht und Weisheit dieses Wesens, die unendliche Fülle seines Seyns ist es, vor der wir, von Bewunderung, von Staunen, von heiligem Schauer ergriffen, uns beugen.

In den poetischen Werken jenes Volkes im Alterthum, welchem allein seine Dichter sagen konnten: „Glückselig das Volk, dessen Gott der Herr ist" *), tritt stets die eben angedeutete Auffassung hervor, wenn in denselben großartige Naturerscheinungen verwerthet werden.

---

*) Beatus populus, cuius *Dominus* Deus eius. Ps. 143, 15.
Es ist unbegreiflich, wie Allioli diese Worte hat so übersetzen können: „Glückselig das Volk, dessen Herr sein Gott ist." Denn das Subject des Satzes ist ja offenbar *Dominus*, „Jehova". Die gleichlautende Stelle Ps. 32, 12 ist dagegen auch von Allioli richtig gegeben.

„Die Stimme des Herrn rollt über Fluten:
der Gott der Herrlichkeit donnert!
der Herr auf vielen Wassern!
Stimme des Herrn — gewaltige!
Stimme des Herrn — erhabene!
Stimme des Herrn, der splittert Cedern!
Libanons Cedern zerschmettert der Herr.
Stimme des Herrn, der Flammen sprühet!
Stimme des Herrn, der die Wüste erschüttert:
die Wüste von Cades macht beben der Herr.
Nun spricht in seinem Tempel Alles: ‚Ehre!‘
Der Ewige, der die Wasserflut bewohnet,
und auf ihr thront — der König immerdar:
Der Herr wird seinem Volke Stärke geben,
sein Volk mit Frieden segnen“ *).

Aber vollkommen die nämliche Anschauung, nur in die Fictionen der Mythologie gefaßt, liegt auch den gleichartigen Darstellungen heidnischer Dichter zu Grunde. Man vergleiche z. B. das folgende Gemälde Virgils:

Er selbst, der Vater der Götter,
Schleudert, in Wetter gehüllt, den Blitz mit feuriger Rechte
Weit umher: es erbebt in ihren Gründen die Erde
Tief erschüttert; es flüchtet das Wild; ein banges Schrecken
Wirft die Herzen der Völker darnieder; des Mächtigen Pfeile
Spalten des Athos Höhen, zertrümmern Kerauniens Klüfte
Oder Rhodopens moosiges Haupt **);

oder dieses andere aus der Iliade:

Da die Olympier nun in die sterblichen Schaaren sich stürzten,
Tobte die völkerentflammende Wuth; es stellte sich Pallas
Nun mit lautem Geschrei an den Graben außer der Mauer,
Dann mit lautem Geschrei ans wiederhallende Ufer.
Brausend wie stürmende Strudel, gehüllt in Schrecken der Nächte,
Schrie von Ilions thürmender Burg der Kriegsgott herunter,
Lief dann schreiend an Simois' Ufer bis Kallikolonä.
Fürchterlich donnerte Zeus, der Vater der Götter und Menschen,
Oben herab; von unten erschütterte Poseidaon
Die unendliche Erde bis zu den Häuptern der Berge;
Alle Füße wankten des quellenströmenden Ida
Bis zu den Gipfeln; es wankte die Stadt, und die Schiffe der Griechen.

---

*) Aus dem 28. Psalm, nach Schegg.
„Die Stimme des Herrn“ ist in Schilderungen des Gewitters immer der Donner. (Loch und Reischl.) Vgl. Job 37, 2—5. Ps. 17, 8—16.

**) Virgil. Georg. 1.

Da erschrak in der Tiefe der Schattenbeherrscher Aidoneus;
Bebend entsprang er dem Thron, laut rufend, daß nicht von oben
Poseidon, der Gestadeerschütt'rer, die Erde zerreiße,
Daß nicht erscheine den Menschen, daß nicht den Göttern erscheine
Seine düstre Behausung, für die auch Olympier grauet*).

So ist also die Erhabenheit der sichtbaren Natur nichts Anderes, als die durch geschaffene Kräfte vermittelte Offenbarung der Majestät Gottes und der Größe seiner Eigenschaften; und es tritt uns namentlich in dieser Klasse erhabener Gegenstände mit besonderer Evidenz die nämliche Thatsache entgegen, welche wir in Rücksicht auf die Schönheit unpersönlicher Dinge gleichfalls anerkennen mußten: daß nämlich die ästhetischen Gefühle deren Grund und Gegenstand sie bilden, nicht absolute sind, sondern relative.

167. Uebrigens ist freilich nicht zu übersehen, daß wir Elementarereignisse wie die erwähnten, nur in sofern erhaben finden, als nicht die Furcht vor ihren verheerenden Wirkungen, oder der Schmerz über diese, sey es in Rücksicht auf uns selbst oder auf Andere, die der Erhabenheit entsprechenden angenehmen Gefühle wesentlich beeinträchtiget.

Diese Beschränkung vorausgesetzt, hat Lotze vollkommen Recht, wenn er auch den Tod den erhabenen Gegenständen beizählt: „in unsagbaren Gefühlen verstummen wir vor der Feierlichkeit des Todes, der die uns fremdeste Eigenschaft des Unendlichen, die Unwiderruflichkeit, so grell in unser auf allerhand Widerruf gebautes Leben hineinscheinen läßt" **). Der letzte Gedanke, die Rücksicht auf welche sich die Erhabenheit des Todes gründet, sollte freilich anders ausgedrückt seyn. Richtiger als Lotze deutet Adalbert Stifter dieselbe an, wenn er von „einem Gange durch die Katakomben" (des Stephans-Friedhofs in Wien) also erzählt.

„Wie wir nun so dastanden in der Versammlung von längst verstorbenen, unbekannten Menschen, die vor Jahrhunderten hierher gebracht wurden um zu verwesen, die aber nun ihren Ururenkeln dieselben Züge weisen müssen die man einst, davor grauend, mit einem Tuche zugehüllt und in einen Sarg verborgen hatte, — und wie das reine weiße Wachslicht oder die dunkelrothe Gluth der Fackeln die wir trugen, über die Gesichter und Glieder der Todten lief, und darinnen schweren Kampf, oder starre Ruhe, oder häßlich Grinsen wies: so waren wir Alle bis in das Innerste erschüttert. Mir war, als sey ich in ein fabelhaft Gebiet des Todes gerathen, in ein Gebiet so ganz anders, als wir es im Leben der Menschen erfahren, ein Gebiet, wo Alles gewaltsam zernichtet wird was wir im Leben mit Scheu und Ehrfurcht zu betrachten gewohnt sind, — wo das Höchste und Heiligste dieser Erde, die menschliche Gestalt, ein

*) Homer, Il. 20, 47 ff. (Nach der Uebersetzung von Stolberg.)
**) Lotze, S. 333. (Citirt 18.)

werthloses Ding wird, hingeworfen in das Kehricht, daß es liege, wie ein anderer Unrath. — Ach! welch eine furchtbare, eine ungeheure Gewalt muß es seyn, der wir dahingegeben sind, daß sie über uns verfüge — — und wie riesenhaft, all unser Denken vernichtend, muß Plan und Zweck dieser Gewalt seyn, daß vor ihr millionenfach ein Kunstwerk zu Grunde geht, das sie selber mit solcher Liebe baute, und zwar gleichgültig zu Grunde geht, als wäre es eben nichts! — Oder gefällt sich jene Macht darin, im öden Kreislaufe immer dasselbe zu erzeugen und zu zerstören? — es wäre gräßlich absurd! — Mitten im Reiche der üppigsten Zerstörung durchflog mich ein Funke der innigsten Unsterblichkeitsüberzeugung. Wir standen Alle stumm, und ließen unsere Fackeln und unsere Lichter lodern. Der Eindruck ist so mächtig, so neu und ernst; er nimmt unser ganzes Wesen so ein, daß alles Andere abfällt, und vor seiner Gewalt nichtig wird. Ich war so aus mir selber getreten, daß mir das Rollen eines Wagens, das wir in diesem Augenblicke auf dem Pflaster über uns hörten, ganz abenteuerlich vorkam, ja durch den Gegensatz schauerlich. Ist es denn der Mühe werth, dachte ich, daß sich der im Wagen oben brüstet, und über das Pflaster wegrollt? daß sie Häuser bauen, und bunte Lappen heraushängen, als wäre es was?" *)

In dieser Darstellung sagen wir, ist der Grund in welchem die Erhabenheit des Todes liegt, richtig angedeutet. Der Tod läßt vor dem Auge unseres Geistes in ungewöhnlich greller Beleuchtung jene „furchtbare, ungeheure Gewalt" erscheinen, die mit absolut unbeschränkter Freiheit, nach „riesenhaft großem Plane" über uns verfügt, „alles Staubgeborne zerreibend wie Mörtel". Oder wenn wir noch klarer uns ausdrücken sollen: Der Tod, wie er durch alle Generationen, durch alle Jahrtausende bis zu uns herab, mit unwiderstehlicher Macht über die Gesammtheit der Kinder Adams herrscht, steht vor uns als das unvergängliche Denkmal der unnahbaren Majestät des Allerheiligsten, als die in jedem Augenblicke unerbittlich aufs neue sich wiederholende Vollziehung des eben so gerechten als schauerlichen Spruches: „Du bist Staub, und wirst zum Staube zurückkehren."

168. Die, wenn wir nicht irren von Kant zuerst aufgestellte, und seitdem oft wiederholte Theilung in das „mathematisch (extensiv) Erhabene" und das „dynamisch (intensiv) Erhabene", scheint uns keinen besonderen Werth zu haben. Es ist bei allen erhabenen Erscheinungen immer derselbe Eine, über uns und die gesammte Natur hoch erhabene unendliche Geist, dessen Offenbarung, dessen Nähe uns mit Ehrfurcht erfüllt, mag es der Anblick des mit Sternen besäten Firmamentes seyn was uns auf ihn hinweist, oder das unermeßlich sich vor uns ausdehnende Weltmeer, oder der Ausbruch des Aetna. Auch Lotze ist der Ansicht, daß

*) A. Stifter, Erzählungen, 1. S. 267. („Ein Gang durch die Katakomben.")

„fast alle Beispiele an denen man sich über seine Empfindungen klar zu werden sucht, den Unterschied zwischen dem mathematisch Erhabenen der Ausdehnung und dem dynamisch Erhabenen der Kraft zweifelhaft machen" *).

Dagegen müssen wir, neben den erhabenen Erscheinungen aus der sichtbaren Natur, jene welche die Geschichte uns bietet, allerdings einer besonderen Erwähnung werth finden. Freilich nicht so, als ob zwischen diesen und jenen ein innerer Wesensunterschied bestände. Denn derselbe weltbeherrschende Geist, „der auf die Erde blickt und sie zittert vor ihm, der die Berge berührt und sie rauchen, der Wolken zu seinem Wagen macht und einhergeht auf den Flügeln des Sturmes" **), dieselbe Majestät der ewigen Gottheit welche in den gewaltigen Elementarereignissen auch dem Gottesläugner unausweichlich entgegentritt: eben sie ist es auch welche wir in den Schicksalen der Völker wie der Einzelnen, in der Entwickelung und den Katastrophen der Weltgeschichte anbetend bewundern. Hier wie dort ist nichts groß als durch seine Beziehung zur allwaltenden Vorsehung, nichts erhaben, als insofern es den verkündigt der in seiner Hand „die Säume der Erde faßt, und die Gottlosen abschüttelt von ihr, und den Frevlern den erhobenen Arm zerbricht", der die Widerspänstigen „beherrscht mit eisernem Scepter, und wie Töpfergeschirr sie zertrümmert" ***). Sein Werk ist die Thatsache auf welche den Gerechten, damit er in unwandelbarer Zuversicht „dem Herrn befehle seinen Weg, und nicht eifersüchtig hinschaue auf das Glück derer welche Böses thun", der Prophet in erhabenem Worte hinweist: „Ich sah den Gottlosen hoch erhoben, sah ihn emporragen wie die Cedern des Libanon; ich ging vorüber, und siehe er war nicht mehr: ich suchte nach ihm, und seine Stätte war nicht mehr zu finden" †).

„Starke die sich Treiber dünken,
Werden selbst doch nur getrieben,
Heergeräthe eines Stärkern
Die, gebraucht, verbraucht zerstieben.

Stärkre stößt der Fuß des Stärksten,
Und die Stärksten sind Geschirre
Eines, der, ob Allen waltend,
Ueberschaut das Weltgewirre;

---

*) Lotze, S. 327. (Cit. 18.)

**) Ps. 103.

***) Job 38, 13. 15. Ps. 2, 9.

†) Revela Domino viam tuam et spera in eo, et ipse faciet; noli aemulari in eo qui prosperatur in via sua, in homine faciente iniustitias . . . Vidi impium superexaltatum, et elevatum sicut cedros Libani: et transivi, et ecce non erat; et quaesivi eum, et non est inventus locus eius. Ps. 36, 5. 7. 35. 36.

Eines, der in ehrnen Händen
Hält die Wage, Recht zu wägen,
Der die Scepter knickt wie Ruthen,
Und wie Stroh das Schwert der Degen.

All die Riesen sind nur Zwerge,
All die Herrn nur arme Knechte:
Ob sie gleich den Frevel wollen,
Fördern müssen sie das Rechte;

Dienen müssen sie der Ordnung,
Ob sie gleich das Wüste treiben:
Denn unsterblich ist das Gute,
Und der Sieg muß Gottes bleiben" *).

Auch in dieser Rücksicht, auf dem Gebiete der Weltgeschichte, gibt es wieder keine erhabnere Erscheinung als jenen Bau Gottes, der allein unter der Sonne die Verheißung ewiger Dauer hat, dem allein das Wort des Herrn galt: „Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen". „Welche andere heute bestehende Institution," schreibt ein berühmter englischer Protestant, „welche andere heute bestehende Institution, als die katholische Kirche, war Zeuge jener Zeiten, da aus dem Pantheon noch der Rauch der Opfer aufstieg, da noch Leoparden und Tiger brüllten im Amphitheater des Flavius? Die stolzesten Königshäuser sind von gestern, wenn man sie neben die Reihenfolge der Päpste stellt. .. Die Republik Venedig kam dem Papstthum an Alter zunächst. Aber die Republik Venedig war ein Kind im Vergleich mit dem Papstthum; und die Republik Venedig ist verschwunden, das Papstthum ist geblieben. Das Papstthum ist geblieben, nicht im Verfall, nicht als ein altersschwacher Ueberrest vergangener Zeiten, sondern voll Lebens und jugendlicher Kraft. .. Auch jetzt noch deutet kein Zeichen darauf hin, daß das Ende der langen Herrschaft der katholischen Kirche herannahe. Sie sah alle Regierungsformen, alle kirchlichen Anstalten sich bilden, welche gegenwärtig in der Welt bestehen, und wir haben keine Gewißheit, daß sie nicht auch das Ende von allen zu sehen bestimmt ist. Sie war groß und geachtet, schon ehe die Angelsachsen ihren Fuß auf britischen Boden setzten, ehe die Franken über den Rhein zogen; sie war groß und geachtet, als noch zu Antiochia griechische Beredtsamkeit blühte, und Götzenbilder angebetet wurden im Tempel zu Mekka. Es könnte geschehen, daß sie auch dann noch in ungeminderter Jugendfrische dastände, wenn dereinst etwa ein Reisender aus Neuseeland, mitten in einer weiten Einöde,

*) Weber, Dreizehnlinden, XVII, 4. (S. 227.)

an einen gesprengten Bogen der London-Brücke sich lehnte, um die Ruinen von St. Paul zu zeichnen“ *).

IV.

„Tragische“ Erscheinungen.

169. In Verbindung mit der Erhabenheit pflegt die Aesthetik auch jene Erscheinungen zu besprechen, welche man als „tragisch“ bezeichnet. Und es unterscheidet sich allerdings die Tragik von der Erhabenheit, das Tragische von dem Erhabenen nicht anders, als wie von der Gattung die Art. Plato gebraucht selbst den Namen „tragisch“ wiederholt in der generischen Bedeutung von „großartig“, „ernst“, „erhaben“, und erklärt eben in diesem Sinne den Homer für den größten unter den „tragischen“ Dichtern **).

Der Genuß den uns tragische Erscheinungen gewähren, beruht, wenigstens vorzugsweise, auf Gründen die wir sämmtlich schon berührt haben.

„Nur in finstren Nächten strahlet
Herrlich schön der Sterne Pracht,
Und der Regenbogen malet
Sich nur in der Wolken Nacht.“

Im Unglück, in schwerem Leiden, bewährt sich mehr als irgendwie sonst die ethische Größe, die moralische Kraft des Geistes: schon allein durch starkmüthiges Ertragen, durch heroische Geduld und Ergebung in ein unausweichliches Verhängniß, oder vielmehr in eine schwere Fügung der Vorsehung ***); noch mehr aber, wo der Mensch durch freiwilliges Opfer, durch frei gewählte Uebernahme des Schmerzes den Beweis liefert, daß er nichts fürchtet als die Sünde, daß ihm nichts höher gilt als die Treue gegen Gottes Gebote. Es sind in der That „die großen Seelen“, denen, wie der Dichter sagt, „die Schmerzen nachziehen, wie den Bergen die Gewitterwolken“, an denen „aber auch die Wetter sich brechen“, und welche so „die Wetterscheide werden für die Ebene unter ihnen“. Anderseits offenbart sich uns in dem Schicksal von welchem wir den Bösewicht verfolgt sehen, in dem unerbittlichen Verhängnisse das ihn zermalmt, die strafende Hand der göttlichen Gerechtigkeit, das allsehende Auge der Vorsehung, dem nichts sich entziehen kann.

---

*) Macaulay, Critical and historical essays, 4. p. 98.

**) Man vergleiche namentlich: Plat. de leg. 7. Steph. p. 817 a. b. Bip. 8. p. 379 s. Theaetet. Steph. 152 e. Bip. 2. p. 70. De republ. 10. Steph. 607 a. Bip. 7. p. 307.

***) Ecce par Deo dignum, vir fortis cum mala fortuna compositus. Seneca de Providentia.

Somit fällt jede tragische Erscheinung in eine der drei Klassen, in welche wir die erhabenen zerlegt haben, oder sie gehört auch zugleich mehreren derselben, namentlich der zweiten und dritten, an.

§. 3.

Ob die Erhabenheit auch das Attribut von Handlungen und Characteren seyn könne, welche ethisch schlecht sind.

I.

Die Lehre Schillers, Vischers und mehrerer Anderer. Widerlegung derselben: aus dem Wesen der Erhabenheit; aus Zugeständnissen Schillers selber; aus der allgemeinen Anschauung. Der Satan bei Milton und Byron; Prometheus und andere Helden der alten Tragödie.

170. Die in der Ueberschrift enthaltene Frage, ob nämlich auch ein böses Thun, ein ethisch schlechter Character erhaben seyn könne, würden wir sicher nicht stellen, wenn nicht die Lehre nicht weniger Aesthetiker der Neuzeit, welche diese Frage in bejahendem Sinne beantworten, uns dazu nöthigte. Wir wollen zuerst einigen dieser Männer selbst das Wort geben.

Schiller zunächst belehrt uns folgendermaßen:

„Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grad, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und seine Ansprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte... Und was kann auch erhabener seyn, als jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die mißbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann? Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln — oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Uebertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grade empor; und, wenn je noch ein Unterschied Statt fände, so würde er vielmehr zum Vortheil des Letztern ausfallen, da das beglückende Bewußtseyn des Rechthandelns dem Tugendhaften seine Entschließung doch einigermaßen konnte erleichtert haben, und das sittliche Verdienst an einer Handlung gerade um eben so viel abnimmt, als Neigung und Lust daran Theil haben. Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer; es sind Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen. Ein Mensch, der wegen einer verletzten moralischen Pflicht verzweifelt, tritt eben dadurch zum Gehorsam gegen dasselbe zurück;

und je furchtbarer seine Selbstverdammung sich äußert, desto mächtiger sehen wir das Sittengesetz ihm gebieten" *).

Bei Vischer lesen wir also:

„Diese Kraft der menschlichen Natur, wonach der Wille die Gewalt des Affects als sein Werkzeug mit sich vereinigt, ist es, wodurch auch das Böse erhaben wird. Es bewährt sich im Bösen dieselbe Freiheit des Subjects, die wir auch im Guten bewundern, und die ästhetische Wirkung wird durch den veränderten Zweck zwar anders modificirt, aber keineswegs geschwächt. Ja sie steigt mit dem Grade und der Consequenz des Bösen, und eine vollendete Empörung gegen Gott, wie bei Prometheus und dem Faust der Volkssage, ist ästhetisch ergreifender, als die schönste Energie des Guten" **).

Zwei Jahrzehnte vor Vischer hatte Krug geschrieben:

„In dieser Beziehung" (in intensiver Hinsicht) „ist auch die moralische Gesinnung, sofern sie sich durch Wort und That zu erkennen gibt, des Characters der Erhabenheit fähig, und zwar sowohl als sittlich gute, wie als sittlich böse Gesinnung. Denn es kommt bei der ästhetischen Schätzung derselben nicht auf ihren inneren (moralischen) Werth oder Unwerth an, sondern auf die Größe der Willenskraft, die sich dadurch ankündigt ***). Das Bewußtseyn einer überschwänglichen Kraft dieser Art erhebt stets das Gemüth, und daher hat auch der Gedanke, daß der Mensch durch seinen freien Willen selbst der Gottheit widerstreben könne, etwas Erhebendes und Wohlgefälliges, indem hierauf die moralische Größe des — im Vergleiche mit der Allmacht physisch ohnmächtigen — Menschen beruht, obgleich das wirkliche Widerstreben als etwas Immoralisches nothwendig mißfällt" †).

---

*) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Werke, Stuttgart 1836, Bd. 11. S. 522. 523.)

Die gesperrt gedruckten Worte wurden von mir unterstrichen; dasselbe gilt in Rücksicht auf die noch folgenden Stellen.

**) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische (Stuttgart 1837) S. 75. Man vergl. auch, von demselben Verfasser, „Aesthetik" 1. §. 107: „Das Erhabene des bösen Willens."

***) Hier gibt Krug die folgende Note: „Wenn in Corneille's Medée (Act. 1. Sc. 1) jenes weibliche Ungeheuer auf die Frage ihrer Vertrauten:

Votre pays vous haït, votre époux est sans foi;
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il? —

schlechtweg antwortet: Moi! so fühlt jeder (sic) die Erhabenheit dieser Gesinnung, ungeachtet der Unthaten, welche Medea mit und zum Theil selbst durch diese Gesinnung ausführt. Eben so ist die Gesinnung, welche Milton im verlorenen Paradiese (Ges. 1. V. 81—121 und V. 237—266) dem Satan leiht, unstreitig erhaben, wiewohl sie zu gleicher Zeit die höchste Bosheit verkündet . . ."

†) Krug, „Aesthetik" §. 25. Anmerkung 3. S. 118.

Nicht anders redet Nüsslein:

„Im Kampfe mit der Außenwelt oder mit dem Verhängnisse beweiset die Seele moralische Erhabenheit: . . . durch freiwillige Hingabe aller äußeren Würde, sogar des irdischen Lebens, sobald sie dasselbe von einer, gleichwohl bewußtlos begangenen Schuld, befleckt sieht. Auf dieser Höhe zeigte sich Oedipus im Sophocles. . . . Das Unmoralische schließt das Erhabene nicht aus. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenngleich nicht immer den Stempel des Sittlichen." Darauf werden als „Gegenstände unserer Bewunderung", als „erhabene Charactere", Medea, Catilina, und „hundert andere Ungeheuer der Geschichte" bezeichnet, und zuletzt Miltons Satan *).

Mit seinen beiden Vorgängern stimmt endlich auch F. Ficker aufs Wort überein:

„Im Kampfe mit der Außenwelt beweist die Seele moralische Erhabenheit: . . . durch freiwillige Hingabe aller äußern Würde, sogar des irdischen Lebens, sobald sie dasselbe von einer, wenn auch bewußtlos begangenen Schuld befleckt sieht. Auf dieser Höhe zeigte sich Oedipus im Sophocles. — Bei der ästhetischen Schätzung einer großen, erhabenen Gesinnung kommt es aber nicht auf ihren inneren (sittlichen) Werth oder Unwerth an, sondern auf die Größe der Willenskraft, die sich dadurch kundgibt. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenngleich nicht immer den Stempel des Sittlichen." Als Beispiele folgen wieder Corneille's Medea, Voltaire's Mahomed, Miltons Satan, Goethe's Mephistopheles **).

Es ist aus diesen Zeugnissen wohl offenbar genug, daß wir der neueren Aesthetik gegenüber uns nicht einer Verleumdung schuldig machen, wenn wir ihr, oder wenigstens vielen ihrer Vertreter, die Lehre zuschreiben, daß auch ethische Schlechtigkeit oder „das Böse", wo es einen ungewöhnlich hohen Grad erreiche, erhaben sey. Ist diese Lehre wahr?

171. Die Erhabenheit ist wesentlich und ihrer Natur nach für den vernünftigen Geist Grund und Gegenstand der Freude; die Betrachtung

---

*) Nüsslein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft, §. 86. 87. S. 78. 80. 81.

**) Ficker, „Aesthetik" (2. Aufl. Wien 1840) §. 30. S. 43.

Indem wir diese Stellen ausführlich und dem Wortlaute nach gaben, hatten wir außer der uns zunächst liegenden noch eine Nebenabsicht. Wir wollten an Einem unter hundert Beispielen, die uns beim Durchblättern von Werken über die schönen Künste begegnet sind, unsern Lesern zeigen, wie man auch auf diesem Gebiete „Bücher macht". Ueberdies ist ja auch die genaue Uebereinstimmung, nicht nur der Gedanken sondern selbst des Ausdrucks, eine besondere Garantie für die Zuverläßigkeit der vorgetragenen Sätze.

Den angeführten Autoren könnten wir noch Sulzer (Allg. Theorie der schönen Künste, Art. „Erhaben"), Batteux (Einleitung in die schönen Wissenschaften, übersetzt von Ramler, 4. Aufl. Bd. 2. S. 272), und Pasquali (Istituzioni di Estetica, Padova 1827, vol. 1. p. 87. 88) als Vertreter derselben Ansicht zugesellen.

erhabener Erscheinungen ist uns angenehm, sie gewährt uns Vergnügen, Genuß. Mit diesem Satze sind Alle einverstanden, auch jene Gelehrten deren Aeußerungen wir oben angeführt haben. Aber ist es denn möglich, erlauben wir uns dem gegenüber zu fragen, ist es denn möglich, daß ein mit Vernunft ausgestattetes Wesen sich des Bösen freue, es sey denn, insofern es selbst böse ist? Es gibt ja keinen Genuß in irgend einem Wesen, der nicht Liebe voraussetzte*); kann mithin dem vernünftigen Geiste die Betrachtung der Sünde Genuß gewähren, ohne daß er eben auch die Sünde liebt?

172. Das Gewicht dieses Grundes hat selbst Schiller gefühlt. In der nämlichen Abhandlung der wir die im Anfange gegebene Stelle entnommen haben, schreibt der geniale Dichter also.

„Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder sie widerstreite demselben. Wir genießen dieses Vergnügen rein, solange wir uns keines sittlichen Zweckes erinnern dem dadurch widersprochen wird**). Eben so, wie wir uns an dem verstandähnlichen Instinct der Thiere, an dem Kunstfleiß der Biene u. dergl. ergötzen, ohne diese Naturzweckmäßigkeit auf einen verständigen Willen, noch weniger auf einen moralischen Zweck zu beziehen, so gewährt uns die Zweckmäßigkeit eines jeden menschlichen Geschäfts Vergnügen, sobald wir uns nichts weiter dabei denken, als das Verhältniß der Mittel zu ihrem Zweck. Fällt es uns aber ein, diesen Zweck nebst seinen Mitteln auf ein sittliches Princip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerspruch mit dem Letzteren, kurz, erinnern wir uns, daß es die Handlung eines moralischen Wesens ist, so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnügens, und keine noch so große Verstandeszweckmäßigkeit ist fähig, uns mit der Vorstellung einer sittlichen Zweckwidrigkeit zu versöhnen. Nie darf es uns lebhaft werden, daß dieser Richard III., dieser Jago, dieser Lovelace Menschen sind; sonst wird sich unsere Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil verwandeln. Daß wir aber ein Vermögen besitzen, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andere zu richten; daß das Vergnügen selbst welches durch diese Absonderung allein für uns möglich ist, uns dazu einladet und dabei festhält, wird durch die tägliche Erfahrung bestätigt"***).

Die Zugeständnisse welche Schiller in diesen Sätzen macht, sind vollkommen genügend, um die Unzuläßigkeit der Lehre von der Erhabenheit „des Bösen" darzuthun. Damit ethisch schlechtes Handeln uns Genuß bringen könne, ist nothwendig, wie er sagt, daß „wir uns keines sittlichen

---

*) Oben, N. 60. 61. S. 84 f.

**) Von mir unterstrichen; ebenso die weiteren Stellen.

***) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Bd. 11. S. 527 f.)

Zweckes, keines ethischen Princips erinnern, dem dadurch widersprochen wird“; wir müssen davon absehen, daß die verwerfliche That die wir erhaben finden wollen, „die Handlung eines freien Wesens“, daß die Ungeheuer „Menschen“ sind: sonst schlägt „unsere Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil“ um, und „an die Stelle des Vergnügens tritt eine tiefe Indignation“. Aber eine solche „Absonderung“, wie wir den philosophirenden Dichter sie nennen hörten, eine solche „Ablenkung der Aufmerksamkeit“ von der ethischen Seite bedeutender, folgenschwerer Handlungen, ist ja doch nur denkbar bei einem Menschen, dessen moralisches Gefühl entweder gar nicht geweckt, oder in hohem Maaße abgestumpft ist, mit Einem Worte, der keineswegs das ist was der Mensch seyn soll. Jeder denkende Mann, jedes Gemüth das auch nur den anerschaffenen Gesetzen der Vernunft gemäß zu empfinden gewohnt ist, — geschweige denn jeder wirkliche Christ, — faßt bei dem Thun eines moralischen Wesens unwillkürlich und naturgemäß immer und an erster Stelle die Beziehung ins Auge, in welcher jenes Thun dem „sittlichen Princip“, das heißt der in der Weisheit Gottes gründenden ewigen Norm des freien Handelns gegenüber steht.

Nur Geister die mehr Phantasie als Urtheil haben, schreibt darum Taparelli mit Recht, können sich von jenem Schimmer einer falschen Größe blenden und irreführen lassen, der auch das Verbrechen, wenn man es nur von einer gewissen Seite betrachtet, zu umgeben scheint. „Nichtsdestoweniger kann sich wahre Erhabenheit im Bösen unmöglich finden“ *). Denn, wie irgendwo Aristoteles sagt, „das Maaß der Dinge ist der Weise“, und nicht die Oberflächlichkeit.

173. Beleuchten wir die Lehre um die es sich handelt, noch von einer anderen Seite. Wir haben früher gesagt, und es wird dem wohl niemand widersprechen wollen, daß erhabene Gegenstände in uns das Gefühl der Bewunderung, der Ehrfurcht hervorrufen. In der That versteht jeder Mensch der mit den Worten Begriffe verbindet, mag er sie auch häufig nicht definiren können, unter einer erhabenen Handlung etwas des Ruhmes und des Lobes Würdiges, etwas Edles, Hohes, Großes, Gutes. Als ein Solches kann aber das Böse, das Verbrechen, die Unthat doch unmöglich gelten: Nüssleins „erhabene Ungeheuer der Geschichte“ werden dem gesunden Verstande immer als ein innerer Widerspruch, als die Chimäre einer kranken Phantasie vorkommen.

„In ethischer Beziehung“, so belehrt nichtsdestoweniger, in Uebereinstimmung mit den früher angeführten Gelehrten, in neuerer Zeit wieder seine Leser Carl Lemcke, „in ethischer Beziehung steht das Gute wie das Böse dem Erhabenen offen. Ja das Böse vermag uns in besonderer

*) La Civiltà Catt. Ser. 4. vol. 5. p. 172

Weise Bewunderung und Staunen abzutrotzen." Zwei Seiten weiter heißt es dann: „Das Erhabene bewirkt Hochachtung, Verehrung" *). Denkt man denn gar nicht daran, daß man, indem man öffentlich so redet, selber seinen guten Ruf in Gefahr bringt? Aus den angeführten Sätzen muß ja jeder Leser, der nur einigermaßen die Fähigkeit besitzt, zwei Gedanken dialectisch zu verbinden, die Folgerung ziehen, daß nach Lemcke's Anschauungen das Böse nicht weniger als das Gute „Bewunderung, Hochachtung, Verehrung" verdiene. Noch mehr. Jedermann weiß, daß Alles was auf unsere „Bewunderung, Hochachtung, Verehrung" Anspruch hat, auch unserer Liebe würdig ist: man liebt folglich mit Fug und Recht auch das Böse. Wird Lemcke mit dieser paradoxen Moral einverstanden seyn? Aus den von ihm ausgesprochenen Prämissen geht dieselbe jedenfalls mit logischer Nothwendigkeit hervor.

174. In Rücksicht auf die von Krug, Nüsslein und Ficker bezeichneten Beispiele verworfener, und doch zugleich erhaben seyn sollender Charactere noch zwei Bemerkungen.

Ein böser Wille, ein ethisch schlechter Character ist, insofern er eben schlecht ist, immer verächtlich und häßlich. Ein unverständiger Dichter kann darauf ausgehen, ihn groß und bewunderungswürdig erscheinen zu lassen; er kann durch seine Darstellung bewirken, daß „Geister die mehr Phantasie als Urtheil haben", ihn auch dafür halten: aber auch gesunde Augen zu täuschen, das wird ihm niemals gelingen. Was aber insbesondere den Satan bei Milton angeht, so ist es eine Verunglimpfung des Dichters, zu sagen, dieser stelle ihn als ein in ethischer Beziehung erhabenes Wesen dar. Man urtheile selbst. Indem Satan sich in der Hölle, seinem künftigen Wohnorte, zum ersten Male umsieht, läßt Milton ihn sprechen:

Ist dies
der statt des Himmels uns bestimmte Sitz?
Für jenes Licht dies bange Dunkel? Sey's!
da er, der Herr jetzt ist, gebieten kann,
was recht seyn soll. Am besten ist's am fernsten
von ihm, der, nach Vernunft uns gleich, durch's Recht
des Stärkeren über seines Gleichen herrscht.
Glückselige Au'n, wo Freud' auf ewig wohnt,
lebt wohl! seyt, Schrecknisse der Unterwelt,
gegrüßt! nimm, tiefste Hölle, deinen neuen
Besitzer auf, der mitbringt ein Gemüth
unwandelbar durch Zeit und Ort. Sein Ort
ist selber das Gemüth, er schafft in sich

*) C. Lemcke, Populäre Aesthetik, S. 94. 96

in Himmel Höll', in Hölle Himmel um.
Was liegt am Ort, bin ich nur stets ich selbst
und was ich seyn soll; kleiner nur als er,
den Donner größer machte. Wenigstens
frei werden wir hier seyn; für seinen Neid
hat hier nicht der Allmächtige gebaut;
nicht mehr von hier vertrieben, mögen wir
hier sicher herrschen: und nach meinem Sinn
ist Herrschen, sey's auch in dem Höllenreich,
ein würdiges Ziel der Ehrgier. Besser doch,
Herr in der Höll', als Knecht im Himmel seyn!*)

„Der Seelenstärke wegen" die sich in diesen Worten kundgebe, „durchdringe Lucifer uns mit einem Gefühle von Bewunderung": so behauptet Schiller**). Aber es ist ja nicht „Seelenstärke" was Milton in den angeführten Worten den Satan offenbaren läßt: es ist ja nichts weiter als die frechste Lästerung der Majestät Gottes, die widersinnigste Auflehnung gegen dieselbe, der rasendste Hochmuth, die wildeste Verzweiflung. Und solche Gefühle soll ein Mensch der Vernunft hat, der darum weiß, daß es einen allmächtigen Gott gibt welcher Alles erschaffen hat und durch den allein Alles besteht, dem anzuhangen und zu dienen allein den vernünftigen Geist groß macht, — solche Gefühle sagen wir, soll man „bewundern" können?

Analoges gilt von der Erscheinung Lucifers in dem dramatischen Stücke Lord Byrons, welchem der Dichter den Titel „Kain, ein Mysterium" gegeben hat***). Als ein gigantisches, colossales Wesen sehen wir freilich auch dort, ähnlich wie bei Milton und Dante, den Fürsten der gefallenen Geister vor uns auftreten. Aber das in der physischen Ordnung Colossale wird zum Ungethüm, das Gigantische zum Ungeheuerlichen, wo einmal die Sünde, und in ihr die ethische Häßlichkeit, sein ganzes Seyn durchzieht; und Genuß findet der vernünftige Geist ausschließlich in dem was mit der unerschaffenen Vernunft in Uebereinstimmung steht, nicht in Erscheinungen welche mit ihr einen ewigen Gegensatz bilden.

---

*) Milton, Das verlorene Paradies, Erster Gesang. Nach der Uebersetzung von Bürde. (S. 17 f.)

**) „Ueber das Pathetische", Bd. 11. S. 493. Schiller gibt an dieser Stelle nur einige der oben angeführten Verse, in ungebundener Rede: „Schrecken, ich grüße euch, und dich, unterirdische Welt, und dich, tiefste Hölle! Nimm auf deinen neuen Gast. Er kömmt zu dir mit einem Gemüth, das weder Zeit noch Ort umgestalten soll. In seinem Gemüthe wohnt er. Das wird ihm in der Hölle selbst einen Himmel erschaffen. Hier endlich sind wir frei!"

***) Man vergleiche die Aeußerungen Lucifers, namentlich in der ersten Scene des ersten, und gegen das Ende des zweiten Actes. (Uebersetzung von Gildemeister, Berlin 1866, Bd. 4. S. 67 ff. 116 ff.)

Einigermaßen anders, und das ist unsere zweite Bemerkung, verhält sich die Sache allerdings bei manchen Characteren der alten Mythologie, wie Prometheus, Ajax, Medea. Was solche Gestalten betrifft, mag es sich immerhin entschuldigen lassen, wenn man ihr Thun erhaben finden will. Es ist eben nicht der Gott des Himmels und der Erde, gegen den sie sich auflehnen, dessen Gebote sie mißachten, dessen Majestät sie Trotz zu bieten sich vermessen, sondern es sind die Gottheiten der heidnischen Fabel, zwar mächtige, aber zugleich doch sehr beschränkte, abhängige Wesen, welche in ethischer Beziehung kaum höher stehen, als jene Helden die gegen sie kämpfen. In Folge dieser Umstände tritt die Verwerflichkeit des Handelns dieser Letzteren viel weniger hervor, und es wird jene „Absonderung" möglich, von der wir (S. 245) Schiller reden hörten; ein feineres moralisches Gefühl indeß wird sich auch für solche Gestalten doch niemals begeistern, wird niemals ihrem Thun gegenüber jene „Hochachtung" oder „Verehrung" empfinden können, welche es der wahren Erhabenheit in keinem Falle versagt.

II.

Der wissenschaftliche Werth der Behauptungen Schillers über die Verzweiflung und den Selbstmord, und Vischers über die Empörung gegen Gott.

175. Dürfen wir mit dem Gesagten die in Rede stehende Lehre ohne Zweifel als abgethan betrachten, so halten wir uns dagegen für verpflichtet, einzelne der von ihren Vertretern in den oben gegebenen Stellen ausgesprochenen Gedanken, nachdem wir dieselben einmal angeführt, noch mit einigen Worten zu beleuchten. Wir wollen zuerst die Verherrlichung der Verzweiflung und des Selbstmordes durch Schiller, dann jene der „Empörung gegen Gott" durch Krug und namentlich durch Vischer ins Auge fassen.

176. „Verzweifeln" kann der Mensch nur, wenn er den Glauben an die Verheißungen Gottes verläugnet, und jenseit des Grabes nichts mehr für sich hoffen will. Daß eine Gesinnung dieser Art unsittlich und böse ist, haben wir hier wohl nicht erst nachzuweisen. Weiter wird von jeder Philosophie die auf diesen Namen noch Anspruch hat, der Satz gelehrt und bewiesen: „Die gewaltsame Selbsttödtung, ohne höhere Autorisation mit klarer Erkenntniß und voller Freiheit vollzogen, ist nach dem Naturgesetze unter allen Umständen unerlaubt und böse" *).

Verzweiflung und Selbstmord sind folglich nicht, wie Schiller dichtet, „Gemälde der erhabensten Sittlichkeit", sondern Symptome tiefen ethischen

---

*) Cfr. Thom. S. 2. 2. p. q. 64. a. 5. c.

Verfalls; sie „zeigen uns“ nicht „die Macht des Sittengesetzes“, sondern sie sind der augenscheinliche Beweis, daß das Sittengesetz seinen Einfluß auf das Herz des Menschen verloren hat, und an seiner Statt Irrthum und Leidenschaft dasselbe beherrschen; der verzweifelnde Selbstmörder „tritt“ keineswegs „eben dadurch zum Gehorsam gegen das Sittengesetz zurück“, sondern er drückt seiner Auflehnung gegen dasselbe durch seine That für immer das Siegel auf. Unmöglich kann mithin, wenn „der Verbrecher sein Leben mit eigener Hand zerstört“, in Folge dessen „unsere Achtung für das Sittengesetz emporsteigen“: der Unglückliche thut ja Alles was an ihm ist, diese Achtung vollständig zu vernichten: er gibt der Menschheit ein schweres Aergerniß; und nicht die Religion allein, auch die natürliche Vernunft fordert als Sühne dieses Aergernisses eben jene Strafe, welche die Kirche über den Selbstmörder verhängt, indem sie ihm die Ehre der kirchlichen Bestattung versagt, und seinen Leichnam aus der Nähe der übrigen verbannt.

Was dann die Voraussetzungen des Dichters betrifft, wonach „Verzweiflung der höchste Grad der Reue“, und ein Beweis ist, „daß tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wacht, das seine Ansprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend macht“; wonach der Selbstmord die „von dem Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens an sich selbst vollzogene Strafe für die Uebertretung des Sittengesetzes“, also die vernunftgemäße Bethätigung eines sittlichen Schmerzes über diese Uebertretung seyn soll: was, sagen wir, diese Voraussetzungen betrifft, so sind dieselben philosophisch eben so widersinnig, als psychologisch und historisch unwahr. Verzweiflung ist geradezu die Vollendung des Bruches mit Gott und Gewissen, mit Tugend nnd Sittengesetz: sie ist nur möglich, indem der Verbrecher das Gefühl für Recht und Unrecht in seiner Brust, nachdem er ihm lange Gewalt angethan, vollends erstickt. Es ist widersinnig, zu behaupten, daß wahrer Schmerz über die Verletzung des Sittengesetzes den Menschen zu einer neuen, gröberen Verletzung desselben treiben könne. Der Beweggrund von Verzweiflung und Selbstmord, wo er im Zustande der Zurechnungsfähigkeit vollzogen wird, ist ethische Schwäche, Stolz und irregeleitete Eigenliebe; der Verbrecher wirft das Leben, den Willen seines Schöpfers und Herrn verachtend, gewaltsam von sich, einzig weil er zu stolz ist, um sich zu demüthigen und zu bereuen, und zu feige, um die Strafe oder die natürlichen schlimmen Folgen seiner Verkehrtheit zu ertragen 243).

Schillers Gedanken, um die es sich handelt, sind folglich nichts als eine Kette von Irrthümern und Trugschlüssen, unwahr und unsittlich, nicht etwa im Lichte des Glaubens, sondern der bloßen natürlichen Vernunft. Solche Grundsätze verbreiten, das heißt gegen Wahrheit und Sitte

sündigen, das heißt freveln gegen die menschliche Gesellschaft, deren Wohl dieselben nothwendig untergraben müssen, — und in der That fortwährend untergraben. Ueber die empörende Gleichstellung des Selbstmörders und des Märtyrers (denn das ist doch, wenigstens im weiteren Sinne des Wortes, „der Tugendhafte, der sein Leben freiwillig dahingibt um dem Sittengesetze gemäß zu handeln", vgl. oben S. 242) verlieren wir weiter kein Wort. *Vae qui dicitis bonum malum et malum bonum.* „Wehe, die ihr Finsterniß ausgebet für Licht, und Licht für Finsterniß, die ihr Bitteres süß nennt und das Süße bitter!" (Js. 5, 20.)

177. Schwerer noch muß dieser Fluch des heiligen Geistes Lehren treffen wie jene, die Krug und Vischer aufzustellen keinen Anstand nehmen. Wohl ist die vernünftige Creatur groß, bewunderungswürdig, erhaben, durch die Freiheit ihres Willens: aber insofern sie eben in dieser das Vermögen besitzt, durch eigene Wahl zu jener Höhe aufzusteigen und sie zu behaupten, auf welcher die unvernünftigen Geschöpfe die zwingende Nothwendigkeit der Naturgesetze festhält, zur Uebereinstimmung ihres Strebens mit dem Willen der höchsten Weisheit, zur Einigung ihrer gesammten Kraft mit der unendlichen Macht und Güte ihres Schöpfers. Daß sie dieselbe Freiheit auch zur Verläugnung Gottes, zur Auflehnung gegen ihn, anwenden kann, das ist ihre Niedrigkeit, ihre Beschränktheit. Weil sie aus dem Nichts hervorging, weil sie endlich ist und von gestern, darum, und darum allein, ist sie im Stande, ihre physische Freiheit mißbrauchend ethisch unfrei zu handeln, sich von dem loszusagen, „welchem dienen herrschen ist", und in entehrender Sclaverei sich Geschöpfen, endlichen Zwecken, dienstbar zu machen. Nicht „Größe der Willenskraft" ist's, die sich im Bösen bethätigt, sondern die Erbärmlichkeit, die Schwäche derselben; nicht „jene Freiheit die wir im Guten bewundern, bewährt sich" in der Sünde*), sondern das gerade Gegentheil davon, die erniedrigendste Gebundenheit, die beschämendste Ohnmacht. Und doch soll „eine vollendete Empörung gegen Gott erhabener, ästhetisch ergreifender seyn, als die schönste Energie des Guten"? soll „der Gedanke,

---

*) Vgl. oben S. 243. Dieser Gedanke Vischers begegnet uns übrigens gleichfalls schon bei Schiller. „Wir rechnen dem consequenten Bösewicht die Besiegung des moralischen Gefühls, von dem wir wissen, daß es sich nothwendig in ihm regen mußte, zu einer Art von Verdienst an, weil es von einer gewissen Stärke der Seele und einer großen Zweckmäßigkeit des Verstandes zeugt, sich durch keine moralische Regung irre machen zu lassen." (Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, Bd. 11. S. 528.) Wir wollen zu Schillers Entschuldigung annehmen, daß er selbst nicht an das geglaubt hat, was er in diesen Worten behauptet. Klagt er ja doch, wie wir von Gervinus hören, selber sich an, daß ihn zuweilen der Dichter übereilte, wo er philosophirte. Vgl. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, 5. S. 498.

daß der Mensch durch seinen freien Willen selbst der Gottheit widerstreben könne, etwas Erhebendes und Wohlgefälliges haben", und auf dieser Fähigkeit „die moralische Größe des Menschen beruhen"? Traurige Größe, sich von dem unendlich Guten, von dem der allein groß ist, losreißen zu können, — unselige Macht, im Stande zu seyn sich unter das Nichts zu erniedrigen, sich sein eigenes Grab zu graben! „Wehe, wenn es sich auflehnt wider den der es gebildet, das Töpfergefäß aus Erde von Samos!" *) Sind etwa das nicht blasphemische Lügen, dazu angethan die sittliche Welt aus ihren Angeln zu heben? Und ist es nicht Verrath an der Menschheit, heißt es nicht mit ihren höchsten Gütern, mit ihren heiligsten Interessen ein frevles Spiel treiben, wenn man den hohen Namen der Wissenschaft in solcher Weise mißbraucht, um das moralische Bewußtseyn zu fälschen, und den Herrn der Welt, die Quelle aller Wahrheit, zu lästern?

Zum Schluß nur noch eine kurze Bemerkung. Die Sätze, von denen in den zwei letzten Nummern die Rede war, sind entweder die logisch nothwendigen Schlüsse aus Principien welche dem ganzen System zu Grunde liegen, oder sie sind durch unrichtige Folgerung aus richtigen Grundsätzen abgeleitet. Im ersten Falle ist es eine nichtswürdige Philosophie, die zu solchen Resultaten führt; im zweiten ist es eine erbärmliche Logik, welche den Vertretern jener Lehren zu Gebote steht. In dem einen Falle wie dem anderen aber dürfen wir es wohl mit Recht als ein trauriges Zeichen für die philosophische Reife, als ein noch traurigeres für das moralische Gefühl der Zeit bezeichnen, wenn wissenschaftliche Leistungen solcher Art mit Beifall aufgenommen, als epochemachend gerühmt, als maaßgebend auf ihrem Gebiete anerkannt und geschätzt werden.

Zweites Kapitel.

Die Anmuth.

Andeutungen über das Wesen der Anmuth, aus der griechischen Aesthetik und aus philologischen Thatsachen. Zwei Klassen „socialer" Neigungen. Die Anmuth ist ein zusammengesetzter Vorzug; ihre zwei Elemente. Sie findet sich zunächst in persönlichen Wesen; indeß wird sie ganz mit Recht auch unpersönlichen Dingen beigelegt. Wie sich die auffallend große Wirksamkeit der Anmuth erkläre. Zwei irrige Anschauungen, als Folgen ihrer Verwechselung mit der Schönheit.

178. Die drei Grazien erscheinen in der alten Mythologie als Begleiterinnen der Göttin der Schönheit. Ein hervorragendes Attribut

*) Vae qui contradicit fictori suo, testa de Samiis terrae. Is. 45, 9.

der Letzteren ist ferner der Gürtel der Anmuth; und Here selbst, die Königin der Götter, muß diesen Zaubergürtel von der Venus entlehnen, wenn sie auf dem Ida den Sieg davontragen will über Jupiters Herz.

In diesen allegorischen Dichtungen sind verschiedene Gedanken ausgedrückt, welche uns über das Wesen der Anmuth einigen Aufschluß geben. Die Anmuth ist nicht dasselbe, wie die Schönheit; aber sie steht auch nicht selbständig und unabhängig, als eigenes Attribut, neben ihr, sondern sie setzt die Schönheit voraus. Das was die Schönheit zur Anmuth macht, erscheint in den Anschauungen der alten Aesthetik als eine Zugabe zu jener, als ein für sich unselbständiges Element, welches sich mit der Schönheit verbindet: diese Verbindung aber steigert in ungewöhnlichem Maaße den Einfluß, den die Schönheit dem menschlichen Herzen gegenüber besitzt, und macht sie um Vieles unwiderstehlicher.

Einige weitere Gedanken ergeben sich, wenn wir die Ausdrücke berücksichtigen, mit welchen in den uns zunächst liegenden Sprachen der Vorzug um den es sich handelt, bezeichnet wird. „Anmuthig" ist der Wortbedeutung nach dasjenige, was dem Gemüthe genehm ist, sich an dasselbe gleichsam anschmiegt; dessen Erscheinung und Gegenwart auf das Gemüth einen ihm zusagenden und wohlthuenden Eindruck macht, und es darum in besonderer Weise für sich gewinnt und einnimmt:

„Sie sagen: Das muthet mich nicht an!
Und meinen, sie hätten's abgethan" *).

Das lateinische *gratia*, welches als „Grazie" auch in unserer Sprache das Bürgerrecht besitzt, bedeutet ganz das Nämliche: jene Beschaffenheit oder Art des Erscheinens, durch welche die Person oder das Ding uns einnimmt und für sich gewinnt 244). Wieder den nämlichen Sinn hat das griechische χάρις, von welchem die Göttinnen der Anmuth, die Grazien, ihren griechischen Namen haben, „Chariten" oder „Charitinen"; und abermals der gleiche Begriff erscheint in einem zweiten Ausdrucke, ἀρεσκειαί, welchen die Vulgata mit *gratia*, die deutschen Uebersetzungen mit „Anmuth" wiedergeben **).

Die hiermit festgestellten Merkmale indeß sind offenbar immer noch zu allgemein, als daß sie für sich allein uns genügen könnten, das Wesen der Anmuth genau zu bestimmen. Das Letztere ist nur möglich, wenn

---

*) Goethe. — „Man könnte für ‚anmuthig' auch ‚gemüthlich' sagen", bemerkt Krug (Aesth. §. 34. Anmerk.) nicht ganz mit Unrecht, „wenn man nicht mit diesem Ausdruck so viel Unfug triebe, daß er fast gar nichts Bestimmtes mehr bedeutet."

**) „Anmuth trügt, und Leibesschönheit ist nichtig: eine Frau welche den Herrn fürchtet, die besitzt wahren Werth" (Spr. 31, 30). Das erste Wort dieses Satzes lautet in der Vulgata *gratia*, in der Alexandrinischen Uebersetzung ἀρεσκειαί: das Letztere ist aber soviel als „einnehmendes, gewinnendes Wesen".

wir die psychologischen Rücksichten kennen, auf welche die sowohl in der Allegorie der Alten, als in den angeführten verschiedenen Ausdrücken für die Anmuth hervortretende, eigenartig mächtige Wirkung dieses Vorzugs auf das Gemüth sich gründet.

179. Pallavicini macht in seinem Dialoge „Ueber die Gutheit" einmal die Bemerkung, die Weisheit Gottes habe dem Menschen die Neigung und das Verlangen eingepflanzt, über Andere zu herrschen. Der Zweck dieser von Gott getroffenen Einrichtung aber sey der Bestand und das Wohl der Gesammtheit. Das Letztere erheische nämlich, daß es Einzelne gebe, welche über ihre Mitmenschen gesetzt sind, mit der Aufgabe, sie zu leiten, und für ihre Bedürfnisse Sorge zu tragen. Die erwähnte Neigung nun solle dazu dienen, das Lästige und die Beschwerde dieser Aufgabe zu mindern, und den Einzelnen bereitwillig zu machen, daß er sich derselben unterziehe; sie solle überdies einem Jeden ein Sporn seyn, daß er für das Beste seiner Mitmenschen sich bemühe, um sich dadurch tauglich zu erweisen, Anderen vorzustehen*).

Der Gedanke des gelehrten Cardinals ist ohne Zweifel eben so wahr als geistreich. Aber es gibt noch mehrere andere Dispositionen oder Neigungen des Menschenherzens, welche der Neigung zu herrschen in sofern ganz analog sind, als sie, wie diese, einzig den Zweck haben, das allgemeine Wohl der Gesammtheit zu fördern. Wir können zwei Klassen solcher Neigungen unterscheiden. Mehrere derselben nämlich wurzeln ausschließlich in der geistigen Seite der menschlichen Natur, andere dagegen zugleich im leiblichen Organismus. Diese Letzteren sind namentlich die geschlechtliche Liebe, und die Liebe zu Blutsverwandten. In die erste Klasse dagegen gehört das Verlangen nach Ehre; das Verlangen, sich geliebt und geschätzt zu sehen, das Vertrauen Anderer zu besitzen; der einem Jeden, je nach seiner Begabung, inwohnende Trieb, nach außen hin zu wirken, und die eigene Kraft zu bethätigen. Wir können diese mit Einem Worte „geistig-sociale" Neigungen nennen, jene der zweiten Klasse aber „organisch-sociale": nicht, als ob ihre Wurzel ausschließlich im leiblichen Organismus des Menschen läge, sondern weil sie, wie wir schon erwähnten, zugleich auch auf diesen sich gründen. Alle diese Neigungen, die geistig- wie die organisch-socialen, haben, wie schon angedeutet wurde, die Bestimmung, das allgemeine Beste zu fördern: und sie erfüllen diese ihre Bestimmung in der That, solange nicht der Einzelne sich in ungeordneter Weise von ihnen beherrschen läßt, statt sie der Weisheit Gottes gemäß wirken zu lassen.

Wie nun überhaupt mit jeder Neigung, wenn sie befriedigt wird, sich naturgemäß der ihr entsprechende Genuß verbindet 245), so auch mit

*) Pallavicini, Del bene lib. 2. part. 1. c. 12.

einer jeden der zwei eben bezeichneten Klassen. Und was insbesondere die erste derselben, die geistig-socialen Neigungen betrifft, — denn nur diese haben für unsere Frage Bedeutung, — so sind ja die Genüsse dieser Art einem Jeden aus eigener Erfahrung bekannt. Oder wem hat es niemals Freude gemacht, wenn er sich geehrt oder geliebt, wenn er seine Vorzüge anerkannt und geschätzt sah? wem ist es nicht angenehm, wer empfindet kein Vergnügen, wenn ihm der Vorrang eingeräumt wird, wenn ihm Hochachtung, Verehrung, Vertrauen begegnet, oder Unterwerfung, Demuth, Bescheidenheit, Folgsamkeit, aufrichtige Hingebung?

180. In diesen ethischen Thatsachen, glauben wir, liegt der Schlüssel zur Erklärung des Wesens der Anmuth. Im Anschlusse an das allegorische Bild der alten Mythologie haben wir oben gesagt, das was die Schönheit zur Anmuth werden lasse, sey nach den Anschauungen der griechischen Aesthetik eine Zugabe, welche den Reiz der Schönheit erhöhe. Diesen Gedanken halten wir fest. Die Schönheit, und zwar im vulgären Sinne des Wortes (oben S. 176), ist ein wesentliches Element der Anmuth: keine Erscheinung ist anmuthig, wenn sie nicht schön ist. Aber was für Eigenschaften müssen noch zur Schönheit hinzutreten, damit diese zur Anmuth werde? Eigenschaften solcher Art, daß die schöne Erscheinung überdies dazu angethan ist, eine oder mehrere von den uns anerschaffenen Neigungen geistig-socialer Natur zu befriedigen. Enthält nämlich die Schönheit eines Gegenstandes entweder selbst solche Elemente, welche, außer dem rein kalleologischen Genuß den sie uns durch ihre innere Gutheit bereiten, ihrer Natur nach auch noch unserem Verlangen, verehrt, geschätzt, geliebt zu werden, über Anderen zu stehen, ihr Vertrauen zu besitzen, welche, sage ich, diesen oder ähnlichen Neigungen besondere Befriedigung gewähren; oder erscheint wenigstens der schöne Gegenstand unter Umständen, mit denen sich dieselbe psychologische Wirkung verbindet: dann potenzirt sich die Macht welche er schon durch seine Schönheit über unser Herz ausübt; dann finden wir die Letztere um Vieles liebenswürdiger, unwiderstehlicher, süßer: und sie ist nicht mehr einfache Schönheit, sondern sie ist das was man Anmuth nennt.

181. Zunächst und im eigentlichen Sinne kann eine Befriedigung der bezeichneten Neigungen uns offenbar nur von Seiten persönlicher Wesen zu Theil werden. Unbefangene ruhige Heiterkeit, ein sanftes Lächeln, ein offenes freundliches Auge, ungekünstelte Demuth, und jene Bescheidenheit die den eigenen Werth nicht zu kennen scheint, überhaupt Züge und ein Benehmen, worin sich ein reines, gerades, selbstloses, wohlwollendes Herz offenbart, verleihen der menschlichen Schönheit den Reiz der Anmuth.

„Neben ihr ging die sittsame Cidli, die Tochter Jairus'.
Still in Unschuld waren ihr kaum zwölf Jahre verflossen,
Als sie, dem jungen Leben entblühend, heiter und freudig

In die Gefilde des Friedens hinüberschlummerte. Todt lag
Eidli vor dem Auge der Mutter. Da kam der Messias,
Rief sie aus dem Schlummer zurück, und gab sie der Mutter.
Heilig trägt sie die Spuren der Auferstehung: doch kennt sie
Jene Herrlichkeit nicht, mit der ihr Leben gekrönt ist,
Nicht die zartaufblühende Schönheit der werdenden Jugend,
Noch ihr himmlisches Herz, dir, edlere Liebe, gebildet" *).

Mit dem gleichen Zauber umgeben tritt uns die Schönheit entgegen, wo die arglose schwache Unschuld vor uns steht, hülflos, verlassen, ohne Wehr, wie von unserer Kraft Schutz und Beistand erwartend; oder wo wir sie, von Trauer und Bedrängniß heimgesucht, unsere Theilnahme, unsern Trost und unsere Hülfe in Anspruch nehmen sehen:

„Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehn" **).

Wo Esther es wagt, ungerufen vor dem gewaltigen Assuerus zu erscheinen, da ist die ausgewählte Pracht ihrer fürstlichen Gewänder, die rosige Farbe ihres schönen Antlitzes, das lieblich leuchtende Auge, keineswegs zu verhindern im Stande, daß der Zorn des mächtigen Königs nicht hoch auflodert; aber kaum sieht er die edle Frau, von dem schrecklichen Ausdrucke seiner funkelnden Augen getroffen, erbleichend und halbohnmächtig zusammensinken, als plötzlich sein Zorn sich in Milde und Theilnahme wandelt: eilends und voll Besorgniß springt er von seinem Throne, umfängt sie mit seinen Armen, bis sie wieder zu sich kömmt, und ist ängstlich bemüht, sie durch liebreiche Worte zu beruhigen (Esther 15, 5—15).

Es ist in allen diesen Fällen eine Art thatsächlicher, stillschweigender Huldigung die uns dargebracht wird, eine Befriedigung jener geistig-socialen Neigungen, von denen oben die Rede war. Eben hieraus erklärt es sich leicht, warum die Anmuth vorzugsweise der Antheil des Kindesalters, sowie des weiblichen Geschlechtes ist 246); eben hieraus begreift sich auch die Thatsache, daß Thränen ihre herzgewinnende Macht erhöhen:

Mächtig ist ob allen Mächten
Einer Jungfrau stilles Weinen ***);

und in diesem Sinne und unter dieser Rücksicht hat Wallensteins edle Tochter Recht:

Frei geht das Unglück durch die ganze Erde! †).

*) Klopstock, Der Messias, 4. Gesang.
**) Schiller, Die schönste Erscheinung.
***) Weber, Dreizehnlinden XIII. (S. 190.)
†) Schiller, Wallensteins Tod, 4, 11.

182. Uebrigens betrachten wir die Anmuth doch keineswegs als das ausschließliche Eigenthum des Menschen. Bereits wiederholt waren wir veranlaßt, die Thatsache zu berühren, daß sowohl bei den Thieren als bei leblosen Dingen sich nicht wenige Eigenschaften finden, in denen sich uns Symbole und Analogien von ethischen Vorzügen des Menschen darstellen. Eben diese Thatsache hat auch hier ihre Bedeutung. Die Alles beseelende, allen Wesen menschliche Empfindung einhauchende Einbildungskraft nämlich nimmt, durch eine Art von Personification, in Thieren, Blumen, Pflanzen, und selbst in Gebilden der anorganischen Natur, eben jene Gefühle des Wohlwollens, der Verehrung, der Bescheidenheit, Unterwürfigkeit, Huldigung, des Vertrauens, des Flehens um Schutz oder Theilnahme wahr, so oft diese Geschöpfe, obgleich der Vernunft entbehrend, in ihrer Farbe oder Gestalt, in ihrer Stimme oder ihren Geberden, oder in welcher Seite ihres Wesens immer, etwas offenbaren, das den Zeichen ähnlich, dem Ausdrucke analog ist, wodurch dieselben Gefühle bei dem Menschen in die Erscheinung treten.

Aus diesem Grunde findet man das Kleine, das Sanfte, das Stille, das Weiche, das Zarte so gern reizend und anmuthig. Darum macht ein nicht zu lebhaftes Colorit, etwa in Blau, Grün, Violett, nicht allein auf das Auge, sondern auch auf das Gemüth oft einen wohlthuenderen Eindruck, als die majestätische Glut des Purpurs oder die blendende Weiße des Alpenschnees in der Mittagssonne, — spricht der schmetternde Stoß der Trompete oder ein kräftiger Baß uns minder an, als die weichen Töne der Flöte, des Hornes, der Violine; darum redet das bescheidene Veilchen und das treue Vergißmeinnicht verständlicher zum Herzen, als die stolze Pracht duftender Rosen und Lilien; darum sind uns die schüchterne Taube und das spielende Lamm so liebe Thiere; darum ist die Natur so schön, wenn beim Erwachen des Tages die Morgenröthe ringsum die Gipfel der Berge mit Rosen kränzt, oder wenn, nach dem Scheiden der Sonne,

der Abendhauch
Webt duftige Schleier um Wiesen und Strauch,
Und friedlich und hell, wie ein Grüßen des Herrn,
Bricht aus der Dämm'rung der Abendstern.

183. Das Verhältniß der Anmuth zur Schönheit ergibt sich aus dem Gesagten klar genug. Nicht alles Schöne ist anmuthig; aber es gibt nichts Anmuthiges, dem nicht auch Schönheit eigen wäre, und zwar Schönheit im vulgären, nicht bloß im philosophischen Sinne des Wortes, wenn auch nicht immer ein bedeutender Grad derselben. Der Schönheit als solcher entspricht in unserem Herzen nur „eigentliche" Liebe; die Anmuth erregt diese gleichfalls, aber neben ihr, vermöge jenes Elements

welches die Schönheit eben zur Anmuth macht, zugleich die „uneigentliche", deren Wurzel das Verlangen nach persönlicher Befriedigung ist. So fesselt sie das Herz mit zweifacher Kette; und da die uneigentliche Liebe ihrer Natur nach immer mächtiger ist als die eigentliche (57. S. 80 f.), so erklärt es sich, nicht nur, wie in der Anmuth sich der Reiz der Schönheit so bedeutend steigert, sondern auch, warum eine Erscheinung die sich durch Anmuth empfiehlt, auf das Gemüth oft eine viel stärkere Anziehungskraft ausübt, als eine andere, welche jene an eigentlicher Schönheit weit übertrifft, aber die Weihe der Grazien nicht empfangen hat.

Daß es mithin ein wesentlicher Irrthum ist, wenn man die Anmuth mit der Schönheit verwechselt, brauchen wir wohl nicht mehr zu sagen. Einer solchen Verwechselung dürfte jene Anschauung ihr Entstehen verdanken, deren Unwahrheit wir im vorigen Abschnitt nachgewiesen haben: als ob nämlich dem weiblichen Geschlechte die Schönheit von Natur in höherem Grade eigen sey, als dem Manne; derselben auch der durch nichts begründete Zweifel, ob Erhabenheit und Schönheit in dem nämlichen Gegenstande vereinigt seyn können, und die verneinende Antwort mancher Aesthetiker auf diese Frage*). Der stille süße Reiz der Anmuth freilich mag sich mit der ernsten Majestät der Erhabenheit nicht so leicht verbinden; der Schönheit dagegen steht die Letztere in keiner Weise im Wege.

Drittes Kapitel.

Die Wahrheit und andere mit ihr zusammenhangende Vorzüge, welche für den Menschen den Grund intellectualen Genusses bilden.

Das Verlangen nach Erkenntniß der Dinge ist jedem Menschen anerschaffen (Aristoteles, Thomas von Aquin, Cicero); darum ist die Wahrheit genußbringend. Auf dieselbe Thatsache ist der Reiz zurückzuführen, welchen die Neuheit, sowie die Seltsamkeit und Wunderbarkeit und ähnliche Eigenschaften den Dingen verleihen. Warum die Mannichfaltigkeit angenehm sey.

184. „Jeder Mensch ist von Natur begierig, zu wissen" 247). Mit diesem Satze beginnt Aristoteles seine Metaphysik; und Thomas von Aquin hebt in seinem Commentar zu diesem Werke drei Rücksichten hervor, aus denen sich dieser in der That jedem Menschen angeborne Hang erklärt 248). Eingehender als Aristoteles, behandelt die nämliche Thatsache Cicero. „Es ist uns ein überaus mächtiger Drang angeboren nach Erkenntniß und Wissen; und was uns hierbei treibt, das ist keineswegs die Aussicht auf

*) Vgl. z. B. Solger, Vorlesungen über Aesthetik S. 181.

irgend einen äußeren Gewinn: diese Thatsache kann niemand in Zweifel ziehen. Sehen wir ja schon bei den Kindern, wie sie sich nicht einmal durch Schläge abhalten lassen, Alles was ihnen nahe kömmt, in Augenschein zu nehmen und zu untersuchen; treibt man sie fort, so kommen sie wieder; es macht sie glücklich, wenn sie etwas ausgeforscht haben, und sie finden keine Ruhe, bis sie es Andern erzählen können; Festlichkeiten, Aufzüge und öffentliche Spiele sind ihre Lust, und um dabeiseyn zu können, lassen sie es sich gern gefallen, Hunger und Durst zu ertragen. Ferner ist es ja bekannt, daß Männer welche die Wissenschaft lieben, oft alle Sorge um ihre Gesundheit sowohl als um ihr Vermögen bei Seite setzen; daß sie, ganz eingenommen von dem Verlangen zu wissen, sich Alles gefallen lassen, und den Genuß den ihnen die Erkenntniß der Wahrheit gewährt, mit der mühseligsten und anstrengendsten Arbeit erkaufen ...

„Uebrigens gibt schon das eigene Bewußtseyn eines Jeden der in Rede stehenden Thatsache Zeugniß. Oder was ist der Grund, daß der Lauf der Gestirne und die Beobachtung der Himmelskörper unseren Geist in Anspruch nimmt, oder daß wir die Geheimnisse der Natur zu erforschen suchen? warum interessirt uns die Geschichte, in der wir jede Begebenheit bis zum letzten Abschlusse zu verfolgen, jede Lücke auszufüllen, alles Unvollständige zu ergänzen bestrebt sind? Gewiß, die Kenntniß der Geschichte ist nicht bloß angenehm, sie bringt auch manchen Vortheil. Aber auch erdichtete Erzählungen liest man mit großem Vergnügen: und aus diesen kann man doch keinen weiteren Vortheil ziehen. Ueberdies liegt uns immer daran, die Namen Solcher, deren Thaten uns vorgeführt werden, zu kennen, sowie die ihrer Eltern, ihrer Heimat, und eine Menge anderer Dinge die ganz entbehrlich wären; auch Handwerker, und andere ganz gewöhnliche Leute, denen jede Aussicht fernliegt, je etwas Hervorragendes zu leisten, hören gern historische Thatsachen: und mehr als alle Anderen, wollen diejenigen hören und lesen was geschieht, denen ihr vorgerücktes Alter längst die Möglichkeit abgeschnitten hat, sich mit den öffentlichen Angelegenheiten noch zu befassen. Aus alle diesem ergibt sich unwidersprechlich, daß der Reiz welchen das Kennenlernen und das Wissen für uns hat, in den Dingen selbst liegen muß, die den Gegenstand des Wissens bilden" 249).

Das Moment in den Dingen worauf dieser Reiz, und der mit ihrer Erkenntniß verbundene Genuß sich gründet, ist eben jener Vorzug welchen die Metaphysik „die Wahrheit" der Dinge nennt. Wie wir im vierten Abschnitt sagten, besteht dieselbe in der Uebereinstimmung der Dinge mit der Weisheit Gottes: eben dadurch aber und dadurch allein, daß sie mit der Weisheit Gottes übereinstimmen, bilden die Dinge zugleich den geeigneten Gegenstand für die Thätigkeit der erschaffenen Erkenntnißkraft. Ist die Begierde, zu erkennen und zu wissen, in der That so

stark, wie wir Cicero, Aristoteles und Thomas von Aquin sagen hörten, dann kann es offenbar keinem Zweifel unterliegen, daß „die Wahrheit“ den genußbringenden Vorzügen der Dinge mit Recht beigezählt wird; denn wir haben schon wiederholt bemerkt, daß überhaupt mit jeder Neigung, wenn sie befriedigt wird, naturgemäß sich der ihr entsprechende Genuß verbindet.

Freilich macht sich der Genuß von dem wir reden, nicht bei jeder Alltagswahrheit die unserem Geiste begegnet, in besonderer Weise fühlbar; auch anderer Genüsse, wie z. B. desjenigen welcher in dem Besitze der Gesundheit liegt, pflegen wir uns ja kaum bewußt zu seyn, solange wir uns derselben ungestört erfreuen: wir beachten sie nicht mehr, weil wir daran gewöhnt sind. Wer sich indeß überzeugen will, daß das Erkennen in der That genußbringend ist, der darf nur sich selbst beobachten, wenn sich ihm irgend eine größere Thatsache, eine Wahrheit von Bedeutung, mit klarer Anschaulichkeit und in hellem Lichte darstellt*).

185. Fragt man, welche Wahrheiten in dieser Beziehung höheren Werth haben, die theoretischen oder die practischen, so gibt Aristoteles den Ersteren den Vorzug; Pallavicini**) dagegen sucht ihm gegenüber mit großem Scharfsinn nachzuweisen, daß die Erkenntniß jener unter den practischen Wahrheiten, welche das Gemüth anregen, und die Norm und die treibende Kraft des sittlichen Lebens bilden, d. h. der moralischen, im Allgemeinen mit vollkommnerem Genuß verbunden ist, als die der rein theoretischen.

Vielleicht dürfte Pallavicini's Ansicht namentlich auch deßhalb die richtigere seyn, weil in der That doch nichts unser Interesse in höherem Maaße in Anspruch nimmt, als das wirkliche Leben, und vor Allem die ethische Seite desselben. Und weil der Mensch nicht das Abstracte, sondern nur das Concrete und Individuelle mit Leichtigkeit und lebendiger Klarheit auffaßt, darum haben Erzählungen, Reisebeschreibungen, Romane, dramatische Stücke, für die Meisten eine so mächtige Anziehungskraft.

Auf die angegebenen Rücksichten gründet sich der Werth der „didactischen“ Poesie, der schon in der Sentenz hervortritt:

„Wer dem Publicum dient, ist ein armes Thier:
Er quält sich ab, niemand bedankt sich dafür“***);

---

*) Vielleicht ist es keineswegs überflüssig, wenn wir hier daran erinnern, daß „eine“ Wahrheit jedes Ding heißt, jede Thatsache, jede Erscheinung, jeder Gedanke, insofern sie Gegenstand des Erkennens seyn können; das abstracte „die“ Wahrheit hingegen bezeichnet jenen Vorzug, von welchem wir eben handeln. In anderen Fällen freilich heißt „die“ Wahrheit auch soviel, als „die Gesammtheit aller erkennbaren Dinge“.

**) Del bene, 4. c. 15. 16.

***) Goethe, Sprüche in Reimen.

oder:

„Willst du Jedermann gefallen,
Preise Jedermannes Laster,
Und auf jeden faulen Flecken
Kleb' ein rosenduftig Pflaster" *);

auf dieselben der Reiz und die Würze, welche den Leistungen der Poesie sowohl als der dramatischen Kunst mit Verständniß und Tact eingestreute Sentenzen verleihen, wie z. B. in Goethe's „Faust":

„Wer Recht behalten will, und hat nur eine Zunge,
Behält's gewiß";

auf dieselben wiederum das Vergnügen, womit man Characterbilder und „ethische Zeichnungen" liest, vorausgesetzt, daß sie vollkommen treu und wahr sind. So wird, um wieder ein Beispiel zu geben, in einer Schrift welche gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts erschien **), das gesammte Recensionswesen in Deutschland ungefähr in folgender Uebersicht characterisirt:

Recensionen sind

- bezahlt
  - von dem Schriftsteller
    - mit Recensionen
    - mit Schmeicheleien
    - mit Beförderung
  - von dem Verleger
    - mit Geld
    - mit Geschenken
- nicht bezahlt
  - selbst-gemacht
  - nicht selbst-gemacht
    - parteiisch
    - unparteiisch
      - von Kindern
      - von Männern.

Doch was auf einem ihm vielleicht fremden Gebiete ehemals geschah, — jetzt steht es natürlich ganz anders, — das mag manchen Leser wenig interessiren; darum lassen wir eine zweite Zeichnung folgen, die jedenfalls allgemeiner verständlich ist, und nicht minder treu als die erste:

Wir Alle stehn als Bettler vor
Des lieben Gottes Gnadenthor,
Wir Großen und wir Kleinen
In Kron' und Mütze, Helm und Hut;
Wir heischen Schenkung und Tribut
Mit Pochen und mit Weinen.

---

*) Weber, Gedichte.

**) „Aeacus. Oder Fragmente aus den Gerichtsacten der Hölle über die Xenien. 1797."

Und jeder hat das größte Recht!
Ob Fürst, ob Lump, Herr oder Knecht,
Wir strecken aus die Hände;
Mit Murren, unter Lärm und Zank,
Empfangen wir, meist ohne Dank,
Tagtäglich Spend' auf Spende.

Was Gott uns gibt aus reiner Huld,
Das däucht uns auf verjährte Schuld
Abschläglich nur entrichtet;
Denn wir, Halbgötter von Beruf,
Wir sind doch Wir, und der uns schuf,
Der ist uns auch verpflichtet.

Doch sagt zu unverständ'gem Schrei'n
Der milde Vater liebreich nein,
Dann folgt ein kläglich Toben!
Ging' Alles uns nach Wunsch und Wahn,
Wir hätten längst aus ihrer Bahn
Die halbe Welt geschoben.

Du guter Gott, wir sind nur Wir!
Verzeih' uns Trotz und Ungebühr
Wie frech wir uns erkühnen!
Betracht' uns mit Barmherzigkeit
Und gib: Du gibst uns jederzeit
Viel mehr, als wir verdienen*).

186. Von den Einwohnern Athens berichtet uns der heilige Lucas, daß sie den ganzen Tag für nichts lieber Zeit fanden, als etwas Neues zu hören oder zu erzählen**). Diese Sucht nach Neuigkeiten war nicht etwa ein ausschließliches Eigenthum der Athener, mochten sie sich auch, wie wir von Plutarch gleichfalls erfahren, in gerade nicht lobenswerther Weise dadurch hervorthun. Die Neuheit ist für den Einzelnen eine Eigenschaft jedes Dinges, jeder Erscheinung, jeder „Wahrheit", welche sich ihm entweder zum ersten Male darstellt, oder die, falls er sie schon einmal kennen gelernt, ihm zu einer Zeit wieder begegnet, wo ihm die Erinnerung daran so gut wie entschwunden ist. Der Grund des Reizes welchen die Neuheit auf unseren Geist ausübt, ist darum wesentlich kein anderer, als jene Bestimmung unserer Vernunft für die Erkenntniß dessen was ist und eben darum wahr ist, und die hieraus hervorgehende Begierde, zu wissen, von welcher in der vorletzten Nummer die Rede war.

---

*) Weber, Gedichte („Wir Bettler").
**) Apostelgesch. 17, 21.

Eben da, wo wir etwas kennen lernen das uns bis dahin fremd war, wird diese uns anerschaffene Begierde ganz eigentlich befriedigt: und wie das Erwerben oder der Gewinn materieller Güter fühlbarere Freude gewährt, als deren ruhiger Besitz, so wird auch der Genuß welcher sich an die Erkenntniß einer Wahrheit knüpft, in dem Augenblicke am stärksten empfunden, wo dieselbe anfängt, unser geistiges Eigenthum zu seyn.

Darum wird, wie Hugo Blair schreibt, „die Neuheit von Addison, und von jedem anderen Schriftsteller der diesen Gegenstand behandelt hat,“ allerdings „ganz mit Recht als eine jener Eigenschaften bezeichnet, durch welche die Dinge unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und uns gefallen. Ein Gegenstand, der sich durch nichts Anderes empfiehlt, als dadurch daß er neu und ungewöhnlich ist, macht schon darum allein auf unseren Geist einen lebhaften und angenehmen Eindruck. Schon die Neugierde beweist das, von welcher die Menschheit so allgemein beherrscht wird. Dinge und Gedanken mit denen man schon lange vertraut ist, machen einen zu schwachen Eindruck, als daß sie unsere Seelenvermögen in eine fühlbar angenehme Thätigkeit versetzen könnten. Neue, fremdartige Erscheinungen wecken, wie durch einen kräftigen angenehmen Stoß, den Geist auf. Daher großentheils die Unterhaltung, welche uns Dichtungen und Romane verschaffen. Die Wirkung der Neuheit auf unsern Geist ist stärker und fühlbarer, als jene welche die Schönheit ausübt; aber dafür ist sie anderseits von weit kürzerer Dauer. Denn besitzt der Gegenstand nicht noch anderweitige Vorzüge, die unser Gemüth fesseln können, so ist der glänzende Schimmer womit ihn die Neuheit umgab, sehr bald wieder verschwunden“ *). Ein Roman den man mehr als Einmal lesen kann, ist deßhalb eine überaus seltene Erscheinung.

Setzen wir noch hinzu, daß der Genuß den wir in der Befriedigung unserer natürlichen Wißbegierde finden, immer um so fühlbarer ist, je größer vorher die Spannung unseres Geistes war, das Verlangen, die verborgenen Gründe räthselhafter Erscheinungen bloßgelegt, das Resultat eigenthümlich zusammenwirkender, oder contrastirender Kräfte sich entwickeln zu sehen.

187. In eben so unmittelbarem Zusammenhange, wie mit der Wahrheit die Neuheit, stehen mit beiden, was ihre Wirkung auf unser Gemüth betrifft, wieder einige andere Eigenschaften: ich meine alle diejenigen, auf Grund deren wir Erscheinungen überraschend, seltsam, wunderbar oder wundersam nennen. Τὸ θαυμαστὸν ἡδύ, „alles Wundersame hat besonderen Reiz für uns“, sagt Aristoteles: und einen Beweis hierfür findet er sehr mit Recht in der Thatsache, daß „alle Menschen, wenn sie

*) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 104. (Citirt 121.)

etwas erzählen, es gern mit eigenen Zusätzen ausschmücken, um die Sache interessanter zu machen" *).

„Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur," lesen wir in einem Aufsatze von Schiller, „daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauderhafte selbst, mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt; daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens, mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde, und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen. Noch lebhafter äußert sich diese Regung bei Gegenständen der wirklichen Anschauung .. Wie zahlreich ist nicht das Gefolge, das einen Verbrecher nach dem Schauplatz seiner Qualen begleitet! Weder das Vergnügen befriedigter Gerechtigkeitsliebe, noch die unedle Lust der gestillten Rachbegierde kann diese Erscheinung erklären. Dieser Unglückliche kann in dem Herzen der Zuschauer sogar entschuldigt, das aufrichtigste Mitleid für seine Erhaltung geschäftig seyn; dennoch regt sich, stärker oder schwächer, ein neugieriges Verlangen bei dem Zuschauer, Auge und Ohr auf den Ausdruck seines Leidens zu richten. Wenn der Mensch von Erziehung und verfeinertem Gefühl hierin eine Ausnahme macht, so rührt dies nicht daher, daß dieser Trieb gar nicht in ihm vorhanden war, sondern daher, daß er von der schmerzhaften Stärke des Mitleids überwogen, oder von den Gesetzen des Anstandes in Schranken gehalten wird" **).

Wir brauchen die Richtigkeit der Thatsachen an welche Schiller hier erinnert, nicht zu bestätigen: jeder weiß, wie wahr dieselben sind. Aber der Grund des Vergnügens das der Mensch an Dingen dieser Art findet, ist, wenn wir nicht irren, einzig derjenige, auf welchen wir vorher den Genuß zurückgeführt haben den uns die Wahrheit, und namentlich die Neuheit gewährt. Was selten vorkömmt, weil es den Gesetzen der physischen oder der moralischen Ordnung zuwiderläuft; oder was meistens geheim und in Verborgenheit sich vollzieht: alle Dinge dieser Art haben wir zu beobachten und kennen zu lernen wenig Gelegenheit; darum ist es uns immer fremdartig und neu, und reizt unter dieser Rücksicht die Begierde zu wissen um so unwiderstehlicher, je unbedeutender bei dem Einzelnen der Schatz von Erfahrungen und werthvolleren Kenntnissen ist, den er sich sammeln konnte.

188. Waren die bisher besprochenen Vorzüge Eigenschaften je der

---

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 25. vulg. 24. n. 10. (Τὸ θαυμαστὸν heißt übrigens wörtlich, nicht wie wir übersetzt haben „alles Wunderbare", sondern „die Wunderbarkeit". Vgl. N. 4. 5. S. 7 ff.)

**) Schiller, Ueber die tragische Kunst. (Bd. 11. S. 531 f.)

einzelnen Gegenstände, die sich unserer Erkenntniß darstellen, so kann dagegen **Mannichfaltigkeit** und Wechsel sich offenbar nur in einer Mehrheit von Erscheinungen finden. Und während anderseits jene Vorzüge für unseren Geist im eigentlichen Sinne Grund positiven Vergnügens sind, dürfte der Werth der Mannichfaltigkeit, als solcher, lediglich darin bestehen, daß sie Ueberdruß, Ermüdung und Mißvergnügen fernhält.

Alles was sich auf dieser Erde unserem Geiste darstellt, ist endlich und begränzt; und wenn wir freilich auch den unendlichen Geist kennen, so kann doch unsere Auffassung sein Wesen, seine Eigenschaften und sein Wirken in keiner Weise jemals erschöpfen. Zugleich hat aber die Fassungskraft unserer Seele keineswegs Gränzen; es ist ihr kein Gegenstand zugänglich der sie ausfüllte, und sie für immer vollständig in Anspruch nehmen könnte. In Folge dessen verlangt sie nach anderen Objecten, sobald das gegebene ihr zu weiterer Thätigkeit keinen Stoff mehr bietet: und es muß sie verstimmen, wenn ihr solche nicht geboten werden.

Hierzu kömmt noch ein zweiter Grund, der in der Natur unseres höheren Erkennens liegt. Dasselbe ist freilich eine Thätigkeit des Geistes, und es vollzieht sich keineswegs, wie das niedere Erkennen, in einem leiblichen Organ; aber wir sind dabei deßungeachtet auf die Hülfe des niederen Erkenntnißvermögens angewiesen, weil wir nicht im Stande sind, eine intellectuelle Erkenntniß zu haben ohne eine gleichzeitige entsprechende Sinnesvorstellung. Die Thätigkeiten des niederen Erkenntnißvermögens nun, wie des Gesichtsinnes, des Gehörs, der Phantasie, der sinnlichen Urtheilskraft, vollziehen sich insgesammt vermittelst leiblicher Organe. Diese Letzteren aber besitzen nicht eine unbegränzte Energie: es entspricht vielmehr einem jeden derselben nur ein bestimmtes Maaß der Eindrücke, welche durch die körperlichen Erscheinungen, ihre Objecte, auf sie ausgeübt werden. Ist darum dieses Maaß voll, dann ermattet das Organ, und mit ihm das sinnliche Vermögen dem es dient: es ist als ob dasselbe abgestumpft wäre. Daraus ergibt sich die Nothwendigkeit, daß es, wenn es nicht seine Thätigkeit einstellen soll, der Einwirkung eines anderen, von dem vorigen verschiedenen, Gegenstandes ausgesetzt werde; und nichts Anderes als dieses Bedürfniß ist es, was uns den Wechsel und die Mannichfaltigkeit angenehm finden läßt.

„Für ein Wesen hingegen," lehrt in Uebereinstimmung mit dem Gesagten Thomas von Aquin, „für ein Wesen das in seinem Seyn keiner Veränderung, in der Thätigkeit seiner Vermögen keiner Erschöpfung unterworfen, und im Stande ist, den ganzen Gegenstand seines Genusses in einer einzigen Anschauung zu erfassen, für ein solches Wesen wird der Wechsel nichts Angenehmes haben" *).

---

*) Thom. S. 1. 2. p. q. 32. a. 2. c.

Viertes Kapitel.

Die Lächerlichkeit.

§. 1.

Zur Erklärung dieser Eigenschaft.

Das Wesen der Lächerlichkeit ganz zu bestimmen, ist der Wissenschaft noch nicht gelungen; Home, Cicero, Krug, Jean Paul. Die von Aristoteles aufgestellte Characteristik der Lächerlichkeit. Ein klarerer Ausdruck für dieselbe. Eine Hypothese zur Erklärung der psychologischen Wirkung lächerlicher Erscheinungen, im Anschluß an Kant und Thomas von Aquin.

189. Eine hervorragende Rolle pflegt in den wissenschaftlichen Werken über die schönen Künste, unter den „Objecten des ästhetischen Wohlgefallens", das Lächerliche und das Komische zu spielen. Diese zwei Namen werden mitunter als gleichbedeutend gebraucht; in anderen Fällen bezeichnet man damit verschiedene Begriffe. Wir werden diesen Unterschied später angeben.

„Als lächerlich", schreibt Heinrich Home, „bezeichnet man jene Dinge, die uns zu lachen veranlassen"; oder etwas ausführlicher, deren Wahrnehmung „in uns ein gewisses Gefühl veranlaßt, welches sich nach außen durch das Lachen kundgibt" *). Diese Beschreibung ist freilich sehr verständlich und einfach. Um so schwerer ist es dagegen, die Eigenthümlichkeit jener Beschaffenheit durch welche eine Erscheinung lächerlich ist, das Wesen der „Lächerlichkeit", klar und genau zu bestimmen. Schon Cicero verzweifelte daran. „Was eigentlich das Lachen sey," so läßt er in einem seiner Dialoge „Ueber die oratorische Beredtsamkeit" den Julius Cäsar sprechen, „weiter, wodurch es erregt werde, wo es seinen Sitz habe, wie es entstehe, und mit solcher Plötzlichkeit hervorbreche, daß wir es, so gern wir oft möchten, nicht zurückhalten können; wie es endlich komme, daß es gleichzeitig so viele Theile des Organismus, Brust, Mund, Adern, Gesicht, Augen, in Mitleidenschaft zieht: das Alles mag Democritus entscheiden **). Denn es ist, unserem Thema gegenüber, nicht unsere Aufgabe, diese Fragen zu lösen; und wäre sie es, so würde ich mich dennoch

---

*) Home, Grundsätze der Kritik (übersetzt von Meinhard, Wien 1785) Bd. 1. Kap. 1.

**) Democritus aus Abdera, Zeitgenosse des Socrates, einer der vorzüglichsten Begründer der atomistisch-materialistischen Philosophie. Es wird von ihm berichtet, er habe über die Thorheit der Menschen ohne Unterlaß gelacht.

nicht schämen, meine Unwissenheit zu gestehen in Rücksicht auf einen Gegenstand, bezüglich dessen auch jene unwissend sind welche versprechen ihn klar zu machen" 250).

Wesentlich mehr, als sie damals wußte, hat die Philosophie über das Wesen der Lächerlichkeit bis auf diesen Tag nicht entdeckt. Und darum hat, glaube ich, Krug vollkommen Recht, da er die Ansicht ausspricht, die von Aristoteles gegebene Characteristik des Wesens der Lächerlichkeit sey völlig ausreichend, und den Erklärungen neuerer Aesthetiker weit vorzuziehen*). So denken wir auch nach den noch neueren Erörterungen, welche Vischer**) in breiter Rede über unsern Gegenstand angestellt hat. Hätte Krug dieselben vor sich gehabt, es würde sie schwerlich eine mildere Censur getroffen haben als jene, welche den Erklärungen Jean Pauls zu Theil ward: „Sie geben allenfalls ein Beispiel vom Komischen, aber keinen Begriff davon" ***). Nach Vischer selbst hat freilich „Jean Paul zuerst das Verdienst, den allein richtigen Uebergang zum Komischen in seiner Vorschule der Aesthetik gefunden zu haben" †).

190. Aristoteles bezeichnet die Lächerlichkeit als „eine von den Arten der Häßlichkeit". „Die Lächerlichkeit", fährt er fort, „ist nämlich eine Fehlerhaftigkeit und Häßlichkeit, aber eine schmerzlose und unschädliche: wie ja auch die komische Maske häßlich und verzerrt ist, aber ohne den Ausdruck von Schmerz" 251). Wir haben diesen Gedanken des Aristoteles vorher „eine Characteristik des Wesens" der Lächerlichkeit genannt: denn eine eigentliche Definition der Letzteren ist derselbe offenbar nicht. Hätte Aristoteles eine Definition geben wollen, so würde er nicht unbestimmt gesagt haben „ἁμάρτημά τι", „die Lächerlichkeit ist ‚eine' Fehler-

---

*) Krug, Aesthetik §. 47, Anmerkung 1.

Krug vermißt freilich in der Erklärung des Aristoteles noch Ein Merkmal; wir kommen auf diesen seinen Gedanken später zurück.

**) „Ueber das Erhabene und Komische" S. 158 ff., und „Aesthetik" Bd. 1. §. 147 ff.

***) Krug, Aesthetik §. 48, Anmerkung 1.

†) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 19.

„Der Elementargeist der komischen Lust-Elemente", lehrt Jean Paul (Vorschule der Aesthetik, Wien 1815, Bd. 1. §. 30. S. 137), „ist der Genuß dreier in Einer Anschauung vor- und festgehaltenen Gedankenreihen, 1) der eigenen wahren Reihe, 2) der fremden wahren, und 3) der fremden von uns untergelegten illusorischen. Die Anschaulichkeit zwingt uns zum Hinüber- und Herüber-Wechselspiel mit diesen drei einander gegenstrebenden Reihen; aber dieser Zwang verliert durch die Unvereinbarkeit sich in eine heitere Willkür. Das Komische ist also der Genuß oder die Phantasie und Poesie des ganz für das Freie entbundenen Verstandes, welcher sich an den drei Schluß- oder Blumenketten spielend entwickelt, und daran hin- und wiedertanzt." „In diesen Tanz trete ich nicht mit ein," erklärt Hermann Lotze (S. 346. Citirt 18).

haftigkeit und Häßlichkeit", sondern er hätte den bestimmten Artikel gebraucht, und wir würden übersetzen müssen: „Als Lächerlichkeit erscheint die Fehlerhaftigkeit und Häßlichkeit immer, so oft sie schmerzlos und unschädlich ist."

Cicero läßt den Cäsar in der vorher angeführten Stelle von dem Gedanken des Aristoteles das Wesentlichere adoptiren, und bestätigt durch die Weise seines Ausdruckes unsere Ansicht: „Den Boden, ich möchte sagen die Heimat der Lächerlichkeit bildet eine gewisse Häßlichkeit und Verunstaltung; denn man lacht — ausschließlich oder doch vorzugsweise — über Erscheinungen, in denen irgend eine Häßlichkeit in nicht häßlicher Weise hervortritt" 250).

Lotze führt eine Definition von Schütze an, welche „nicht mit Unrecht Vischer als vorzüglich hervorhebe: das Lächerliche sey Wahrnehmung eines Spiels welches die Natur mit dem Menschen treibe, während er frei zu handeln glaube oder strebe" *). Was in dieser Erklärung Wahres ist, das enthält bereits die von Aristoteles gegebene; daß aber Schütze die von dem Letzteren hinzugefügte nähere Bestimmung (ἀνώδυνον . .) fallen läßt, das vermindert die Genauigkeit seiner Erklärung. Ueberdies ist es wohl kaum dialectisch richtig gedacht, wenn man sagt, „das Lächerliche sey Wahrnehmung".

191. Gelang es dem Manne von Stagira nicht, das Wesen der Beschaffenheit um die es sich handelt, tiefer zu ergründen, so haben wohl auch wir so wenig wie Julius Cäsar bei Cicero, Grund uns zu schämen, wenn wir uns mit seinem Gedanken zufrieden geben. Klarer können wir denselben, mit Rücksicht auf die früher (130. S. 173) an dritter Stelle gegebene Definition der Häßlichkeit, etwa so ausdrücken: Was mit Recht lächerlich heißt, das ist immer eine Erscheinung, in welcher ein Verstoß gegen die Gesetze der Vernunft hervortritt, aber ein solcher, der nicht Schmerz, Furcht oder Abscheu erregen kann.

Krug, indem er, wie bereits erwähnt wurde, den Werth der von Aristoteles gegebenen Bestimmung anerkennt, vermißt in derselben deßungeachtet Ein Merkmal. Das Fehlerhafte, meint er, habe den Reiz der Lächerlichkeit nur dann, wenn wir es plötzlich und unerwartet wahrnehmen, mithin davon überrascht werden. In der ersten Auflage dieses Buches sind wir dieser Ansicht beigetreten; nach weiterer Prüfung indeß können wir dieselbe gegenwärtig nicht mehr für begründet halten. Es gibt freilich Dinge, welche für Viele nur dann ein Anlaß zu wirklichem Lachen seyn werden, wenn sich ihnen dieselben unerwartet darstellen. Aber

---

*) St. Schütze, Versuch einer Theorie des Komischen (Leipzig 1817), bei Lotze S. 348. (Cit. 18.)

daß eine an sich lächerliche Erscheinung den Einzelnen in der That zum Lachen veranlasse, das hängt doch nicht allein von dieser, sondern noch von manchen anderen Bedingungen ab; überdies werden sich, neben jenen Vielen, immer noch Manche finden, die über solche Dinge auch da lachen, wo sie ihnen keineswegs unerwartet entgegentreten. Und überhaupt dürfte es unrichtig seyn, wenn man das Wesen einer Beschaffenheit von einem Umstande abhängig macht, welcher ganz außerhalb dieses Wesens liegt, nämlich von der zufälligen Thatsache, daß die Erscheinung welche den Träger der Beschaffenheit bildet, dem Einzelnen bis dahin noch nicht begegnet war.

192. Aber wie erklärt sich psychologisch das Vergnügen, welches die Wahrnehmung lächerlicher Dinge, oder eigentlicher, das Lachen uns verursacht? für die Vernunft kann die Wahrnehmung einer Vernunftwidrigkeit, unmittelbar und an sich, doch schwerlich genußbringend seyn. Nach Aristoteles gewährt das Lachen uns Genuß, „weil es ein Spiel sey und eine Abspannung" 252). Aber diese Angabe ist zu kurz, als daß sie die Sache genügend aufklären könnte. Wir sind geneigt, mit Kant *) das Vergnügen über das Lächerliche für ein in seiner Wurzel rein sinnliches zu halten, oder genauer, für ein vegetatives: um so mehr, als auch Thomas von Aquin dasselbe als ein solches auffaßt 253).

An die intellectuelle Wahrnehmung der Ungereimtheit nämlich, oder des Verstoßes gegen die Gesetze der Vernunft, schließen sich naturgemäß entsprechende Vorstellungen im niederen Erkenntnißvermögen an, welche durch die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft erzeugt werden. Die Thätigkeit der sinnlichen Urtheilskraft wirkt ihrer Natur nach, unmittelbar und ganz spontan, auf das vegetative Nervensystem: diese Wirkung ist aber, einer lächerlichen Erscheinung gegenüber, eben von der Art, daß durch dieselbe in den Organen des vegetativen Lebens, die ja von dem gleichnamigen Nervensystem beherrscht werden, eine dem leiblichen Organismus zusagende wohlthuende Action erregt wird, welche sich im Lachen äußert. Der hiermit gesetzte vegetative Genuß sowohl, als schon die demselben vorausgehende, ihn vermittelnde Disposition des vegetativen Nervensystems, üben dann weiter, gleich manchen anderen vegetativen und sinnlichen Genüssen, einen erheiternden Einfluß auf unsere gesammte Gemüthsstimmung **).

---

*) Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, §. 53. Anmerkung. (Ausg. von Frankfurt 1792. S. 222 ff.)

**) Die Frage, ob und in welcher Weise die Thätigkeiten der Vernunft auf das niedere Erkenntnißvermögen zurückwirken, haben wir in der Schrift „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie", N. 49 S. 129 ff. behandelt. In dem nämlichen Buche finden sich auch die weiteren Begriffe und Thatsachen, ohne deren Kenntniß die hier gegebene Erklärung freilich nicht sehr verständlich seyn kann.

An einem inneren Widerspruch scheint uns diese Hypothese nicht zu leiden; Kant geht am angeführten Orte ausführlicher darauf ein, ihre Zuläßigkeit zu begründen, aber in anderer Weise, als wir es hier gethan haben. Will man indeß neben dem angegebenen leiblich-gemüthlichen Vergnügen noch einen intellectuellen Genuß, in Folge der unserer Intelligenz zusagenden Thätigkeit der plötzlichen evidenten Auffassung der Ungereimtheit, annehmen, und mit beiden noch einen dritten, ethischen, verbinden, die Lust des Gefühls geistiger Vollkommenheit, so möchten wir auch diese Ansicht nicht gerade entschieden als unrichtig bezeichnen, obgleich sich Manches dagegen einwenden lassen dürfte.

§. 2.

Die Komik und ihr Mißbrauch.

Die Ausdrücke „komisch" und „die Komik", und die Aufgabe der Letzteren. Ihr Mißbrauch: Sulzer über die „Parodie"; Home über den „Humor"; die Vorliebe für das Lächerliche keineswegs eine empfehlende Eigenschaft. Bemühungen neuerer Aesthetiker, den Mißbrauch der Komik wissenschaftlich zu legalisiren: Ficker; die Aesthetik des Pantheismus.

193. Wie wir schon erwähnt haben, werden die Ausdrücke „die Lächerlichkeit" und „das Komische" mitunter synonym, häufiger aber in verschiedener Bedeutung gebraucht. Kant führt in der „Kritik der Urtheilskraft" folgenden Zug an. „Ein Indianer öffnete an der Tafel eines Engländers in Surat eine Flasche mit Ale, und sah alles Bier, in Schaum verwandelt, herausdringen. Da er mit vielen Ausrufungen ein ganz außerordentliches Erstaunen zu erkennen gab, fragte ihn der Engländer: Was ist denn hier sich so sehr zu verwundern? Ich wundere mich auch nicht darüber, erwiederte der Erstaunte, daß es herausgeht, sondern wie Ihr's habt hineinkriegen können." Dieser Zug ist einfach „lächerlich", und wenn man ihn „komisch" nennt, so gebraucht man dieses Wort in einem weiteren Sinne.

„Komisch" im engeren und eigentlichen Sinne des Wortes ist dagegen der Ausdruck für die Eigenthümlichkeit der Darstellung, vermöge deren ein Gegenstand lächerlich erscheint, indeß, wenn man ihn in der Wirklichkeit und an sich ins Auge faßt, die Lächerlichkeit keineswegs seine hervorstechendste, oder auch ganz und gar nicht seine Eigenschaft ist. Man lese diese Verse Lessings:

Die arme Galathee! man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.

Oder die folgenden drei Strophen aus Webers „Dreizehnlinden" (IV. S. 48):

Mit den Sängen, mit der Fiedel
Zog er weit von Gau'n zu Gauen,
Strich zum Tanz den Freilingstöchtern
Und den stolzen Edelfrauen;

Sah am Königshof des großen
Harun-al-Raschid Gesandten
An den großen Frankenkönig,
Den noch größern Elephanten;

Auch ein Aefflein; dieser Affe
War der erste Aff' im Norden:
Menschheitsväter sind sie später
Und gemein im Land geworden.

Die der Neuzeit angehörende schamlose Erfindung, welche in den letzten Versen lächerlich gemacht wird, ist an und für sich, (wenn wir auf die Erklärung des Aristoteles zurücksehen,) wohl „etwas Fehlerhaftes und Häßliches", aber nicht zugleich auch „schmerzlos und unschädlich", also jedenfalls etwas schlimmer als bloß „lächerlich". Aber die „Satire", die „Komödie", die „Caricatur", finden eben darin ihre Aufgabe, die Verkehrtheiten der Menschen lächerlich erscheinen zu lassen, und dieselben dadurch dem Spott und der Verachtung preiszugeben; die Erzeugnisse dieser Richtungen verschiedener Künste sind es zunächst, welche man, das Wort im eigentlichen Sinne nehmend, „komisch" nennt. — In einer zweiten Bedeutung erscheint dann „komisch" auch als das Attribut jener Gegenstände selbst, welche den Vorwurf der bezeichneten Erzeugnisse bilden.

Das Substantiv „die Komik" hat gleichfalls zwei Bedeutungen: es ist bald der Name für die Kunst, komische Werke zu liefern, bald der Ausdruck für die specifische Wirkung dieser Kunst, das heißt für die eigenartige Beschaffenheit solcher Werke.

194. Aber wie die erwähnte Kunst es versteht, vermittelst der Darstellung Dinge lächerlich erscheinen zu lassen, die an und für sich verkehrt, niedrig, böse sind, so kann sie, auf ihren eigentlichen Beruf vergessend, ihre Mittel auch dazu verwenden, das Nämliche zu leisten in Rücksicht auf Erscheinungen, welche durch ethischen Werth, durch wahre Schönheit, durch Erhabenheit und Größe hervorragen. Und sie hat in der „Parodie", der „Travestie", der „Posse", und der schon erwähnten Caricatur, auch dieses wirklich von Alters her gethan.

Eine „Parodie" nannten die Griechen ein komisches Gedicht, oder auch eine Stelle dieser Art, worin ganze Verse oder einzelne Ausdrücke und Wendungen, ernsten und hervorragenden Leistungen der Poesie theils

entlehnt, theils nachgebildet wurden*). Das Volk von Athen, erzählt Sulzer, war um die Zeit des Verfalles der Republik für die Parodie außerordentlich eingenommen; darum ist Aristophanes voll von Parodien einzelner Verse der besten tragischen Dichter. „In neuerer Zeit hat die Parodie vorzüglich in Frankreich ihre Liebhaber gefunden. Scarron hat die Aeneide parodirt; aber erst lange nach ihm sind die förmlichen Parodien der Tragödien aufgekommen, eine der frevelhaftesten Erfindungen des ausschweifenden Witzes. Ich habe auf einer viel gepriesenen französischen Bühne das nicht schlechte Trauerspiel ‚Orestes und Pylades‘ aufführen sehen, wobei die Logen und das Parterre sich ziemlich gleichgültig zeigten. Beide füllten sich gegen das Ende immer mehr: und gleich nach dem Stücke wurde eine Parodie desselben aufgeführt, bei welcher das ganze Theater äußerst lebendig, und das Händeklatschen oft allgemein wurde. Man muß es im Leichtsinn weit gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden" **).

Die Geneigtheit, über Alles zu lachen, und die Fertigkeit, Alles ins Lächerliche zu ziehen, — der „Humor", — ist in der That nichts weniger, als ein Beweis von Tiefe des Geistes und Größe der Seele. „Wenn wir den Character eines Humoristen beobachten, so finden wir, daß das was diesen Character eben ausmacht, unsere Achtung vor dem Manne verringert; wir finden, daß derselbe bedingt ist durch Momente, welche zugleich lächerlich und ungeziemend sind, und deßhalb Geringschätzung erregen" ***). Mit der vorher von uns gegebenen psychologischen Erklärung des Vergnügens der Lächerlichkeit gegenüber, steht diese Thatsache in vollster Uebereinstimmung. Ist dieses Vergnügen in seiner Wurzel wirklich ein vegetatives, dann begreift es sich, warum dasselbe sich um so leichter und um so intensiver einzustellen pflegt, je weniger sich der beherrschende Einfluß des Geistes auf die Leiblichkeit entwickelt hat, je tiefer überhaupt die Stufe liegt, auf welcher in ethischer und intellectueller Hinsicht der Einzelne steht. Und nicht minder erklärt es sich aus derselben Rücksicht anderseits, warum lautes Lachen und nicht strenge gezügelte Heiterkeit sich für den Menschen um so weniger schickt, je höher die Stellung ist die er einnimmt, und die Ansprüche welche deßhalb an seinen Geist und sein Herz mit Recht gemacht werden.

Wie aber die Vorliebe für das Lächerliche immer eine gute Dosis

---

*) Ein Stück dieser Art ist ein Gedicht des Matron, das in Versen die dem Homer entnommen oder nachgebildet sind, eine Schwelgerei besingt. Der Anfang entspricht ganz dem ersten Verse der Odyssee:

Δεῖπνά μοι ἔννεπε Μοῦσα πολύτροφα καὶ μάλα πολλά.

**) Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Parodie".

***) Home, Grundsätze der Kritik, Kap. 12.

Leichtsinn und Oberflächlichkeit voraussetzt, so gibt es auch für wahre Bildung und Veredlung des Characters kein schlechteres Mittel, als eifrige Beschäftigung mit den Leistungen der Komik. Der Grund geht aus dem Gesagten klar genug hervor. „Den lauten Markt“, sagt sehr gut und wahr der Dichter,

„Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten.“

195. „Ich kenne nicht leicht einen größeren Frevel“, erklärt Sulzer an der vorher bezeichneten Stelle, „als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge lächerlich macht.“ Aber betrübender noch und unheilvoller, als den thatsächlichen Mißbrauch der Komik, muß man ohne Zweifel das Bestreben neuerer Aesthetiker finden, „wissenschaftliche“ Grundsätze aufzustellen, die solchen „Frevel“ rechtfertigen, und die Producte dieses Mißbrauchs als ächte Erzeugnisse „schöner Künste“ erscheinen lassen sollen.

So viel steht auf Grund der von uns gegebenen Beweise fest, daß die Lächerlichkeit nicht Schönheit, daß ein Lächerliches, als Solches, nie und nimmer ein Schönes ist. Denn ein Verstoß gegen die Gesetze der Vernunft, ein Fehlerhaftes, ist als Solches nie ein an sich Gutes, sondern es ist das was es ist in Folge einer Privation, eines Mangels an innerer Gutheit. Will man um jeden Preis eine Beziehung zwischen der Schönheit und der Lächerlichkeit finden, so kann dieselbe unmöglich eine andere seyn, als die des Gegensatzes oder der Verneinung:

„Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen.“

Trotz aller Scheingründe die dafür angeführt werden, ist es mithin falsch, wenn Ficker mit Anderen lehrt, „das Lächerliche*) lasse sich bis zur Schönheit steigern“, „das Komische sey dem Schönen nur scheinbar entgegengesetzt, das von ihm zunächst dargestellte Ideal sey nur das umgekehrte“, „das Komische gehöre eben so wie das Tragische zu den allgemeinen ästhetischen Begriffen“ **).

Insofern man „ästhetische Begriffe“ jene Eigenschaften oder Vorzüge nennt, durch welche sich die Werke der schönen Künste als solche charac-

*) Ficker will sagen, „die Lächerlichkeit“.

**) Ficker, Aesthetik, (2. Aufl.) §. 70.

Der oben von Ficker gebrauchte Ausdruck „das umgekehrte Ideal“, wenn anders ein Begriff damit verbunden werden soll, kann doch nichts Anderes bezeichnen, als eine eminent hohe Fülle von Häßlichkeit (vgl. N. 142. 145). Eine solche ist aber nicht komisch, sondern widerwärtig, abscheulich; überdies bedürfte es einer langwierigen „Steigerung“, bis man von dieser zur Schönheit gelangte. Aber wir nehmen die Sache zu ernst; die schönen Künste sind ja „ein freies Spiel“: was kann ihre Wissenschaft besser thun, als mit Worten und Begriffen spielen?

terisiren können, rechnen freilich auch wir die Lächerlichkeit zu diesen Begriffen: eben darum behandeln wir dieselbe in diesem Buche. Aber ganz unzuläßig ist es, wenn das Komische mit dem Tragischen auf Eine Linie gestellt werden will. Die in tragischen Erscheinungen hervortretende Erhabenheit bringt unmittelbar dem vernünftigen Geiste Genuß; die Freude am Komischen ist zunächst und an erster Stelle leibliches Behagen. Aber wenn man auch dieser von uns adoptirten Auffassung des heiligen Thomas und Kants nicht zustimmen wollte, und das Vergnügen über das Komische aus der Liebe und Achtung für das Vernunftgemäße, für das Gute und Schöne herleiten zu müssen glaubte: so würde hieraus doch offenbar keineswegs folgen, wie Ficker annimmt, daß jenes Vergnügen formell und seinem Wesen nach selbst ein Act dieser Liebe, mithin Genuß der Schönheit wäre. Oder will man behaupten, etwa die Furcht vor dem Tode sey formell und ihrem Wesen nach Genuß des Lebens? Sie geht freilich aus der Liebe zum Leben hervor; aber diese Letztere offenbart sich darin doch nur virtuell, oder wenn man will, „efficienter“.

Der Lehre Vischers haben wir schon einmal kurz gedacht. Bei ihm wird die Unwissenschaftlichkeit geradezu handgreiflich. Wundern freilich kann man sich darüber nicht mehr, sobald man von ihm den Satz vernommen hat: „Das Komische ist schlechtweg pantheistisch“ *). Denn jedes System des Pantheismus ist seiner Natur nach der Gegensatz der Wissenschaftlichkeit, weil eben jeder Pantheismus seinem Wesen nach widersinnig ist.

Hören wir zunächst, wie der Aesthetiker des Pantheismus uns das Wesen des Komischen zum Verständniß bringen will. „Das Komische ist, wie das Erhabene, ein Moment des Schönen, beide sind im Schönen wesentlich begriffen“ **); „sie entfalten sich als eine nothwendige Bewegung und Gährung (sic) im Schönen selbst, indem sich die Einheit des einfach Schönen zum wirklichen Widerstreit seiner Momente erschließt“ ***). Wie das zugeht? „Das Schöne erscheint zuerst als einfache Position. Dann tritt die Negation ein, indem zunächst sein sinnliches Moment im Erhabenen negirt wird“. Aber siehe da! „dem in pathetischem Schwunge begriffenen Erhabenen geräth das Bagatell eines bloß der niederen Erscheinungswelt angehörenden Dinges, vorher verborgen, auf einmal unter die Beine, und bringt es zu Falle“: in dieser Weise „dreht das Komische die Sache

*) Vischer, Aesthetik, 1. §. 183.

**) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 14. Derselbe Gedanke erscheint übrigens auch schon bei Ficker: „Die vorzüglichsten Erscheinungsformen des Schönen, Modificationen desselben, gleichsam Töne einer Scala, Farben eines gebrochenen Strahls, sind das Erhabene, das Anmuthige, und das Komische.“ (Aesthetik, §. 22.)

***) Vischer, Aesthetik, 1. §. 82.

um, und negirt die erste Negation. Wir haben also eine Negation der Negation. *Duplex negatio affirmat;* aus der doppelten Verneinung springt wieder das bejahende Wesen, das Schöne, hervor" *).

Die „Bewegung und Gährung", das „Bagatell", das „Erhabene in seinem pathetischen Schwunge", das „auf einmal unter die Beine Gerathen", das „zu Falle Bringen" und das „wieder Hervorspringen", sind ohne Zweifel recht anschauliche Dinge. Aber man fragt unwillkürlich: Ist die ganze Auseinandersetzung Scherz oder Ernst? wissenschaftliche Entwickelung oder — ein Traum? Vischer wird uns antworten, daß wir ihn nicht verstehen, weil uns „die Idee der Einheit von Denken und Seyn", weil uns „die metaphysischen Begriffe fehlen"; weil wir „die Schule der Dialectik nicht durchgemacht haben, in welcher das starre Kleben des Verstandes an einseitigen Reflexionsbestimmungen abgelegt wird" **). Das müssen wir freilich zugeben; aber wir haben nicht Grund, es zu bedauern: nicht bloß deßhalb, weil, wie die Sage geht, „die Einheit von Denken und Seyn" und die gesammte „Dialectik" jener Schule noch nie von einem verständigen Manne verstanden worden ist, sondern schon aus Rücksicht auf die Folgerungen, welche Vischer für das Leben und die Künste aus den Ergebnissen seiner Dialectik zieht.

„Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen,
Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n",

sagt Schiller mit Indignation und Verachtung. Die Rechtfertigung, oder vielmehr die Verherrlichung dieser Gemeinheit, das ist das practische Resultat der Aufstellungen Vischers. „Es kann" auf Grund derselben „nicht die Meinung seyn, daß das Wichtige und Große, Gesetz, Staat, Religion, bedeutender Moment der geschichtlichen Politik, nicht der Komik unterworfen werden dürfe oder könne" ***). „Die Religionsvorstellungen der Gegenwart fordern, ähnlich wie die Fratzen Aegyptens und Indiens und die Widersprüche der griechischen und römischen Götterlehre, zur Komik auf", nur daß sie „im Hinblick auf die Menge Solcher, welche sie noch bedürfen, außerästhetische Rücksichten der Schonung auflegen" †). „Der Gott der speculativen Weltansicht braucht das Komische nicht zu scheuen, weil ja nur innerhalb seiner selbst über ihn gelacht wird; weil er ja dasselbe, wie das Endliche, das Gemeine, und selbst das Böse, als ein Moment dem er seine Nothwendigkeit zuerkennt,

---

*) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 225 und 159.
**) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 15. 20.
***) Vischer, Aesthetik, 3. §. 915.
†) Vischer, Aesthetik, 1. §. 165. N. 2.

. . in sich hegt“ *). Kurz, „es gibt nichts wahrhaft Erhabenes“, und darum „greift“ mit Recht „die ächte Komik die wahre Größe an“ **).

Ich habe diese Sätze als das „practische Resultat“ der speculativen Aufstellungen Vischers bezeichnet; wäre es Vermessenheit, zu denken, sie seyen eigentlich der Zweck dieser Letzteren, und der einzige Grund, um dessen willen diese vertheidigt werden? So viel ist jedenfalls offenbar, verpflichtet für ihre freundlichen Bemühungen muß sich der Aesthetik des Pantheismus gegenüber Einer fühlen, und er allein: der Geist jener Komik nämlich, den vor nicht vielen Jahren ein Schriftsteller treffend „den Künstlerhumor der Bummler“ nannte, „den Gassenbuben, der die Fenster der Kirchen, der Paläste und der Hütten mit Steinwürfen einschmeißt, damit Gassenbuben dazu in die Hände klatschen“ ***).

Fünftes Kapitel.

Die sinnliche Angenehmheit.

Definition dieser Eigenschaft. In wiefern sie für die schönen Künste Bedeutung habe. Ob das Auge und das Ohr mit Recht ausschließlich als die „ästhetischen“ Sinne gelten. Warum in den Werken der schönen Künste nur die „optische“ und die „acustische“ Angenehmheit verwendet werden könne.

196. Was „sinnlicher Genuß“ sey, haben wir im zweiten Abschnitt (66. S. 87 f.) gesehen. Damit ist auch der Begriff der letzten Eigenschaft gegeben, deren wir hier noch zu gedenken haben: „Die sinnliche Angenehmheit eines Dinges ist jene Beschaffenheit desselben, vermöge deren es geeignet ist, für das sinnliche Erkenntnißvermögen der Gegenstand einer diesem angemessenen Thätigkeit zu seyn.“

Bedeutung für die schönen Künste dürfte wohl nur die Angenehmheit für das Auge und jene für das Ohr haben; wir können auch sagen, die „optische“ und die „acustische“ Angenehmheit. Denn darauf haben der Maler, der plastische Künstler, der Architect ohne Zweifel zu sehen, daß sie nicht durch Farben und Verbindungen von Farben oder durch Gestalten dem Auge weh thun, vielmehr, soweit es die wesentliche Bestimmung einer jeden ihrer Leistungen gestattet, Alles so einrichten, daß das An-

---

*) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 167.

**) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 165. 166.
Aber wo ist denn „die wahre Größe“, wenn es „nichts wahrhaft Erhabenes gibt“? In der That eine unvergleichliche „Dialectik“!

***) Oldenberg, Ein Streifzug in die Bilderwelt. (Hamburg 1859.)

schauen derselben auch für das Auge angenehm ist; in gleicher Weise darf die musicalische Composition und die Leistung des Sängers nicht Elemente enthalten, welche für das Ohr verletzend sind, und es muß sich die Sprache des Dichters oder des Redners durch ihren Wohlklang auch dem äußeren Sinne empfehlen. Uebrigens werden die Vorzüge dieser Art den Werken der schönen Künste meistens freilich schon dadurch eigen seyn, daß dieselben anderen Forderungen entsprechen, die sich auf wesentlichere und höhere Rücksichten gründen.

Aber warum, so fragt vielleicht jemand, warum soll nur die optische und die acustische Angenehmheit für die schönen Künste Bedeutung haben? Insofern diese darauf ausgehen, uns Genuß zu bereiten, — mögen sie nun hierin ihre Aufgabe sehen, oder ein wesentliches Mittel für diese, — scheint es doch nahezuliegen, daß jedes natürliche Moment, soweit es nichts Ungeziemendes hat, für diesen Zweck verwerthet werde. Und wenn, wie wir gesehen haben, die Komik selbst die zunächst „vegetative“ Lust des Lachens benutzt, warum sind jene „sinnlichen“ Genüsse, die sich mit den perceptiven Thätigkeiten der drei niederen Sinne verbinden, von den Mitteln der schönen Künste ausgeschlossen?

Wir beantworten diese Frage leichter, und in zweckmäßigerer Weise, wenn wir zuerst eine andere zu lösen suchen.

197. Gegen das Ende des ersten Abschnittes bereits begegnete uns ein Gedanke des heiligen Thomas, den wir damals nicht weiter zu berücksichtigen hatten. „Von unseren Sinnen stehen jene vorzugsweise zur Schönheit in Beziehung, durch die wir vorzugsweise erkennen, das Auge nämlich und das Ohr insofern sie der Vernunft dienen; sichtbare Dinge sind es ja bekanntlich und Töne, denen man Schönheit zuzuschreiben pflegt, während man den Objecten der anderen Sinne diesen Vorzug nicht zuspricht: einen Geschmack oder Geruch nennt niemand ‚schön‘“ *). Auch Plato spricht im „großen Hippias“ diesen Gedanken aus **), und Engel wiederholt denselben: „Die Eindrücke des Geruchs, Geschmacks und Gefühls nennt man nur ‚gut‘ oder ‚angenehm‘, die einfachen Empfindungen des Gesichts und Gehörs nennt man auch ‚schön‘“ ***). Worauf gründet sich nun dieser Sprachgebrauch?

Der Grund desselben liegt ohne Zweifel einerseits in der Natur der

---

*) Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3. Die ganze Stelle findet sich oben, N. 30. S. 49 f., und in den Anmerkungen n. 45.

**) Cfr. Plat. Hipp. mai. Steph. p. 297—299. Bip. 11. p. 41—44.

***) J. J. Engel, „Ueber die Schönheit des Einfachen“. Werke (Berlin 1810) Bd. 4. S. 28.

Engel drückt sich übrigens nicht gut aus; nicht „die Empfindungen des Gesichts und Gehörs“ werden „schön“ genannt, sondern Gegenstände dieser zwei Sinne.

Schönheit, anderseits in jener der drei niederen Sinne. Die Schönheit ist ein durchaus übersinnlicher, der sensitiven Wahrnehmung unzugänglicher Vorzug; ihr Genuß, durch volle und klare Erkenntniß bedingt, ist ganz geistiger Art. Die drei niederen Sinne nun haben ihre nächste Bestimmung darin, daß sie der Erhaltung und Förderung des leiblichen Lebens, in dem Einzelnen und in der Art, dienen. Alle Vorgänge aber in dem Sinnenwesen, durch welche dieses Ziel, die Erhaltung und Förderung des leiblichen Seyns, erreicht wird, hat die Weisheit des Schöpfers mit entsprechendem vegetativem Genusse verbunden. Diesen Genuß mithin dem Menschen zugänglich zu machen und zu erleichtern, indem sie ihn befähigen, die dafür geeigneten Objecte wahrzunehmen und zu unterscheiden, das erscheint als die eigentliche Bestimmung der drei niederen Sinne. Eben deßhalb sind diese so eingerichtet, daß die ihnen als perceptiven Vermögen eigenen sinnlichen Genüsse den vegetativen sehr nahe liegen, und leicht in dieselben übergehen. Berücksichtigen wir nun, mit welcher Energie das niedere Strebevermögen auf die vegetativen Genüsse, eben wegen der Wichtigkeit der Zwecke welche sie fördern sollen, gerichtet ist, und mit welcher Stärke in Folge hiervon diese Genüsse vor allen anderartigen, auch vor den sinnlichen, sich fühlbar machen: so erklärt es sich leicht, wenn unter den Zwecken, für welche die drei niederen Sinne ihrer Natur nach dienen können, fast ausschließlich die vegetativen Genüsse unsere Beachtung und unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die natürliche Folge hiervon ist, daß wir uns für die Zwecke des höheren, geistigen Lebens mit den durch das Gesicht und das Gehör uns gelieferten Vorstellungen begnügen, und für jene die Dienste der niederen Sinne um so weniger beanspruchen, als die durch sie gewonnenen Vorstellungen sowohl an Zahl, als an Klarheit und Schärfe hinter jenen weit zurückstehen, welche die beiden höheren uns bieten. Wird uns mithin die Erkenntniß, namentlich die *klare* Anschauung der übersinnlichen Eigenschaften der Körper, somit auch der Genuß ihrer Schönheit, anscheinend ausschließlich durch das Auge und das Ohr vermittelt, so begreift es sich, warum uns der Sprachgebrauch nur die Objecte dieser beiden „schön“ zu nennen gestattet.

Bei alle dem aber ist dieser Dienst eben nur *anscheinend* ausschließliches Eigenthum der zwei höheren Sinne: in der That üben sie denselben nicht allein, sondern nur vorzugsweise, und in weit höherem Grade als die übrigen drei. Der Blinde bedient sich aus natürlichem Instinct des Tastsinnes, um die Gestalt der Dinge zu erkennen; und wer will in Abrede stellen, daß auch der Blindgeborne fähig ist eine Gestalt, etwa eine vollkommene Marmorkugel, oder das gewundene Horn der Angora-Ziege, schön zu finden? Indeß auch abgesehen von dem Ausnahmefall, wo einer der höheren Sinne durch die niederen wie immer

ersetzt werden muß, warum sollte unsere Vernunft nicht auch vermittelst des Tastsinnes oder des Geruchs solche Vorzüge an den Dingen erkennen, welche wahre Elemente ihrer inneren Gutheit, mithin auch ihrer Schönheit sind, z. B. Festigkeit, Zweckmäßigkeit, und andere Spuren der ordnenden Weisheit? Man vergleiche die Worte des heiligen Augustin, oben N. 156 S. 214 f. Wir stimmen darum vollkommen bei, wenn Taparelli*), obgleich von einer ganz anderen Auffassung des Wesens der Schönheit ausgehend als wir, mit Galluppi sich „von dem ausschließlichen Vorrecht der zwei ‚ästhetischen' Sinne nicht so ganz überzeugt" erklärt: im Gegentheil, wir sind durchaus überzeugt, daß sie jenes Vorrecht, vor dem Forum der Wissenschaft, als ausschließliches keineswegs behaupten können. Auch Thomas von Aquin sagt in der vorher angeführten Stelle nicht, das Auge und das Ohr stehe ausschließlich, sondern nur, diese zwei stehen vorzugsweise *(praecipue)* zur Schönheit in Beziehung. Und selbst der Sprachgebrauch, von welchem vorher die Rede war, ist, wie Sanders bezeugt, keineswegs so ganz allgemein in seiner Ausschließlichkeit:

„Nichts schmeckt so schön, als das gestohl'ne Brod"**).

198. In den psychologischen Thatsachen die wir zur Aufklärung dieses Punktes benutzt haben, sind nun diejenigen bereits enthalten, durch welche sich die in der vorletzten Nummer gestellte Frage größtentheils beantwortet: warum nämlich nur die optische und die acustische Angenehmheit für die schönen Künste Bedeutung habe, und von denselben nicht auch jene (sinnlichen) Genüsse verwerthet werden, deren wir durch die drei niederen Sinne fähig sind.

Diese Genüsse liegen nämlich zu nahe bei vegetativen Genüssen, und gehen zu leicht in solche über, als daß es angemessen erscheinen könnte, durch sie den ästhetischen Genuß erhöhen zu wollen. Denn während einerseits die Vorstellungen, welche durch die niederen Sinne unserem Geiste vermittelt werden, wenig Klarheit und Schärfe, überhaupt wenig zu geistiger Thätigkeit Anregendes haben, müßte anderseits das Hinzutreten einer vegetativen Lust den ästhetischen Genuß beeinträchtigen und selbst hindern, indem es die intellectuelle und die ethische Thätigkeit, deren es für den Letzteren bedarf, bedeutend verminderte.

Zu diesem kömmt aber als weiterer Grund eine Rücksicht, die fast immer entscheidend ist. Einem Maler der ein Blumenstück liefert, dürfte es immerhin erwünscht seyn mögen, dem Beschauer nicht bloß die Gestalt und die Farbe seiner Rosen bieten, sondern ihn auch zugleich den Duft derselben genießen lassen zu können; der Dichter würde den Reiz seiner

---

*) Ragioni del bello, §. II. n. 8. (La Civiltà catt. Ser. 4. vol. 4. p. 552.)
**) Hagedorn, bei Sanders, Wörterbuch der deutschen Sprache, „Schön".

Schilderung, in welcher er dem Leser etwa eine schöne Landschaft malt, sehr wirksam erhöhen, wenn er ihn auch die erfrischende Kühle des Sommermorgens und das nervenstärkende Aroma der Waldluft empfinden ließe: aber dafür fehlen nun einmal die Mittel. Und wie in diesen, so sehen sich in hundert anderen Fällen die schönen Künste außer Stande, neben dem vernünftigen Geiste und dem Auge oder dem Ohre, auch noch einen der drei anderen Sinne durch ihre Leistungen zu vergnügen. Wer ihre Geschichte einigermaßen kennt, und weiß, wie sie es ohnedies schon, nach St. Augustins Wort, von Alters her verstanden haben, in ihren Werken „die verführerischen Reize zu vervielfältigen, ohne alle Rücksicht auf Gottesfurcht und Sitte", der muß überzeugt seyn, daß die Menschheit nur Grund hat, Gott dem Herrn dafür zu danken, daß er ihnen weitere Mittel, und damit die Möglichkeit noch ärgeren Mißbrauchs, gnädig versagt hat.

Sechster Abschnitt.

Einige Erklärungen des Wesens der Schönheit, welche mit der von uns gegebenen nicht übereinstimmen.

---

199. **Als** Abschluß unserer Untersuchungen über „die ästhetischen Grundbegriffe“ lassen wir hier einen Abschnitt folgen, in welchem wir einige von der unsrigen verschiedene Bestimmungen des vorzüglichsten derselben, nämlich der Schönheit, soweit es angeht kurz, besprechen wollen. Eine prüfende Vergleichung mit der abweichenden Ansicht Anderer dient immer dazu, die eigene schärfer hervortreten zu lassen, und unter Umständen auch sie fester zu begründen.

Man wolle indeß an dieser Stelle nicht etwa eine erschöpfende Aufführung aller besonderen Auffassungen der Schönheit erwarten. Wir geben nicht eine Geschichte der Philosophie, auch nicht eine Geschichte der Aesthetik. Ueberdies glauben wir mit Recht der Ansicht zu seyn, daß keineswegs *jede* besondere Definition der Schönheit auf Berücksichtigung Anspruch hat. Nur solchen können wir diesen Anspruch zugestehen, welche offenbar auf eingehenderen Studien beruhen, oder wenigstens sich durch einen Namen empfehlen, der auf dem Gebiete der Wissenschaft von hervorragender Bedeutung ist.

Lehrbücher, sogenannte Compendien, haben ohne Zweifel ihren Werth und ihre Verdienste; aber das ist ein von ihnen, ich möchte sagen untrennbarer Nachtheil, daß in schwierigen, noch controversen Fragen der Verfasser mitunter beinahe genöthigt ist, die Verbreitung von Anschauungen zu fördern, die weder hinlänglich gegründet, noch ganz zuverläßig, möglicherweise auch geradezu unrichtig sind. Der Stoff den ein Lehrbuch der Philosophie, noch mehr, den ein Compendium der Dogmatik zu berücksichtigen hat, die Fragen über welche sie Auskunft zu geben haben, sind ja offenbar viel zu ausgedehnt und zu umfassend, als daß es dem Einzelnen möglich seyn könnte, in Rücksicht auf eine jede derselben durch ein Studium, wie es die Natur des Gegenstandes erheischen würde, sich feste,

bestimmte, gründliche Anschauungen, und ein durchaus selbständiges zuverläßiges Urtheil zu bilden. So adoptiren denn solche Werke bei offenen Fragen irgend eine Ansicht, welche sich durch eine bedeutendere Auctorität und gewichtige Gründe zu empfehlen scheint, und zugleich mit den eigenen — nicht immer allzu klaren — Ideen am besten harmonirt. Wir tadeln das nicht: bei der Kürze des Lebens und den vielen Dingen die zu bewältigen sind, geht es ja einmal nicht anders; aber was wir mit Grund hervorzuheben glauben, das ist die verhältnißmäßig geringe Zuverläßigkeit der Aufschlüsse, welche Compendien in Fragen der bezeichneten Art zu bieten pflegen, das verhältnißmäßig geringe Ansehen, das sie deßhalb in solchen Punkten in Anspruch zu nehmen berechtigt seyn können, und der unverhältnißmäßig bedeutende Einfluß, welchen sie deßungeachtet leider auf die Anschauungen, zunächst der gebildeten Kreise, ausüben.

Sind es ja doch die „Elemente", die „Lehrbücher", aus denen weitaus die Meisten ihre ersten Kenntnisse auf dem Gebiete jeder Wissenschaft schöpfen; haben Bücher dieser Art ja doch überdies, und eben darum, vor eingehenderen und sorgfältigeren Bearbeitungen der Einzelfragen nicht nur die viel größere Verbreitung, sondern zudem auch noch das voraus, daß ihre Lehren, eben weil sie die ersten sind welche sich dem jugendlichen Geiste darstellen, auch mit vollerer Bestimmtheit aufgefaßt, und mit größerer Zähigkeit festgehalten zu werden pflegen.

Aber was soll diese Klage über eine nachtheilige Wirkung der Compendien in der Aesthetik? Nun, wir wollten zunächst uns rechtfertigen, wenn wir in diesem Abschnitte manche Ansicht über die Schönheit, die sich etwa in einem Lehrbuche findet, unerwähnt lassen; und wir wollten bei diesem Anlasse zugleich auf einen Umstand hinweisen, der an der Unklarheit der Begriffe, an der Zerfahrenheit und dem Durcheinander der Meinungen, wie auf manchem anderen Gebiete, so eben auch auf dem der Aesthetik, unseres Erachtens einen nicht zu unterschätzenden causalen Antheil hat. Jedes Lehrbuch der Philosophie fühlt sich berufen, in der allgemeinen Metaphysik eine Anzahl Gedanken über das Wesen der Schönheit und die besonderen Arten schöner Dinge zu bringen. Wie kann man aber, bei der Unzahl anderweitiger und viel wesentlicherer Fragen, deren gediegene Lösung das Buch enthalten muß, dem Verfasser zumuthen, daß er für einen Punkt von so untergeordneter Bedeutung, wie es für die Elemente der Metaphysik der Begriff der Schönheit ist, jenes bedeutende Maaß von Zeit und geistiger Kraft verwende, ohne welches es ihm doch anderseits wieder unmöglich ist, gerade dieses schwierige Thema mit voller Gründlichkeit und Sicherheit zu behandeln?

200. Die Erklärungen welche wir hiernach in dem Folgenden besprechen wollen, fassen wir in drei Klassen zusammen. Der von uns vertretenen Auffassung der Schönheit gemäß ist nämlich, wie der Leser

weiß, der Genuß dessen Grund sie bildet, wesentlich Genuß aus eigentlicher Liebe. Dieser Bestimmung gegenüber rechnen wir in die erste Klasse diejenigen, nach welchen der auf die Schönheit sich gründende Genuß als vegetativer, in die zweite diejenigen, nach welchen derselbe als intellectualer und sinnlicher, oder als bloß intellectualer Genuß erscheint. In einem dritten Kapitel sollen dann noch einige Definitionen zur Sprache kommen, welche die Art des Genusses um den es sich handelt, einfach unbestimmt lassen.

Erstes Kapitel.

Sensualistische Erklärungen der Schönheit.

Die Schönheit nach Addison und Burke; des Letzteren Erklärung der Erhabenheit; Home. Baumgarten: sein Verhältniß zur Wissenschaft der schönen Künste, und seine Lehre von der Schönheit; Meier. Die vollere Entwickelung der Lehre Baumgartens bei Lemcke. Originelle Gedanken von Berg, im Sinne des Darwinismus. Das hohe Alter der sensualistischen Auffassung; Theodor „der Atheist", aus der Schule des Aristipp. Wie die gesunde Philosophie von jeher diese Auffassung verläugnete: Plato, Aristoteles, Themistius.

201. Wie überhaupt der Sensismus in der Philosophie, so scheint auch die sensualistische Auffassung des Wesens der Schönheit, insofern wir nur die neuere Zeit berücksichtigen, in England ihren Ursprung zu haben. Addison sprach schon 1711 in der Zeitschrift „Spectator" sich dahin aus, die Einrichtung seiner Natur, vermöge deren die Schönheit den Menschen anzieht, habe ihren Zweck einzig darin, daß die Verbindung der Geschlechter dadurch gefördert werde 254).

Eingehender entwickelte diese Anschauung der englische Staatsmann Edmund Burke in seinem Werke „Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen" *). „Wir müssen den Schluß ziehen," lehrt Burke, „daß die Schönheit, wenigstens in den meisten Fällen, eine besondere Eigenschaft der Körper sey, die auf mechanische Weise, vermittelst der Sinne, auf die Seele wirkt" **). Ihre Wirkung besteht nämlich darin, daß sie „die festen Theile unseres körperlichen Baues nachlassen macht, die Fibern unserer Organe erschlaffen läßt, sie erweicht und abspannt, sie in eine leichte, spielende, aber nicht

---

*) Deutsch, „nach der fünften englischen Ausgabe", Riga 1773. Ich citire nach dieser Uebersetzung. Die erste englische Auflage ist vom J. 1757.

**) Untersuchungen, III. Theil, Abschnitt 12, S. 183 f.

abmattende Thätigkeit versetzt" *). Zunächst ist hiernach offenbar, daß Burke in der Schönheit nicht eine übersinnliche, sondern eine sinnlich wahrnehmbare Beschaffenheit der Dinge sieht, und zwar eine solche, vermöge deren diese uns eine Ursache sinnlichen, vielleicht auch vegetativen Genusses werden. Hören wir weiter.

„Unter Schönheit", definirt Burke an einer früheren Stelle seines Buches, „verstehe ich diejenige Eigenschaft oder Eigenschaften eines Körpers, durch welche er Liebe, oder ein dieser ähnliches Gefühl erregt" **). Aber es gibt verschiedene Arten der Liebe: von welcher derselben redet Burke? Zunächst und vorzugsweise von jenem „Gefühle, welches auf die Fortpflanzung gerichtet, und an und für sich nichts ist als Instinct. Indeß der Mensch verbindet mit dem Instinct, der auf das ganze Geschlecht geht, die Vorstellung gewisser geselliger Eigenschaften, welche den Instinct erhöhen, und ihn auf einen besonderen Gegenstand richten. Und da der Mensch nicht, wie die Thiere, zu einer unstäten Liebe bestimmt ist, so muß er nothwendig etwas haben, wonach er ein Individuum dem anderen vorziehen, und eine Wahl anstellen könne. Dies mußte irgend eine sinnliche Eigenschaft seyn, weil keine andere so schnell, so kräftig und so sicher ihre Wirkung hervorbringt. Der Gegenstand nun dieses gemischten Gefühls, das wir Liebe nennen, ist die Schönheit des anderen Geschlechts. Der Mann hat einen Trieb gegen das Geschlecht überhaupt, weil es das Geschlecht ist, und vermöge eines allgemeinen Gesetzes der sensitiven Natur; aber seine Neigung zu besonderen Personen wird nur durch die Schönheit gefesselt" ***)

Diese Entwickelung läßt an Klarheit, — insofern es sich um die Auffassung der Schönheit handelt, — nichts zu wünschen übrig. Die Schönheit ist nach Burke der Grund und Gegenstand sinnlichen, genauer vegetativen Genusses; und etwas Anderes kann sie gar nicht seyn; denn sie ist ja, wie wir vorher von ihm vernommen haben, eine sinnliche Eigenschaft der Körper, oder vielmehr der Leiber. Die Sache ändert sich dadurch in keiner Weise, daß Burke an einer anderen Stelle bemerkt: „Ich unterscheide Liebe, d. h. das Vergnügen welches der Seele das Anschauen des Schönen in jeder Gattung macht, von Begierde oder sinnlicher Lust, dem heftigen Bestreben der Seele, das zu besitzen, was ihr nicht als schön, sondern aus ganz anderen Ursachen gefällt" †). „Begierde", und „Vergnügen" oder „Wohlgefallen", sind freilich in psychologischer

*) Untersuchungen, IV. Theil, Abschnitt 19—25, S. 251 ff. Vgl. Solger, „Erwin" 1. S. 26.

**) Untersuchungen, III. 1. S. 142. vgl. I. 18. S. 75. IV. 25. S. 272.

***) Untersuchungen, I. 10. S. 57. 58. vgl. 18. S. 75.

†) Untersuchungen, III. 1. S. 142.

Rücksicht verschiedenartige Thätigkeiten; aber Burke hat ja als den Gegenstand des „Vergnügens am Schönen" und der „Liebe" welche durch die Schönheit erregt werde, mit ausdrücklichen Worten genau dasjenige bezeichnet, was gleichfalls den Gegenstand der „Begierde" zu bilden pflegt*).

202. Die Erklärung welche der englische Staatsmann in demselben Buche von dem Wesen der Erhabenheit gibt, ist zu originell, als daß wir nicht im Vorbeigehen auch ihrer erwähnen sollten; sie beweist überdies, daß wir seine Erklärung der Schönheit keineswegs mißverstanden haben. Wie die Schönheit dem Triebe „der Geselligkeit", so soll die Erhabenheit dem Triebe der Selbsterhaltung entsprechen. „Alle Gefühle welche die Selbsterhaltung betreffen, stehen zu Schmerz oder Gefahr in Beziehung. Diese Gefühle sind schlechthin widerwärtig, wenn ihre Ursachen unmittelbar auf uns wirken; sie sind hingegen angenehm, wenn wir die Vorstellung haben von Schmerz und Gefahr, ohne selbst in dem Zustande des Schmerzes zu seyn. Alles, was ein angenehmes Gefühl dieser Art erregt: das heißt, Alles was in irgend einer Weise geeignet ist, die Vorstellungen von Furcht oder Gefahr zu erregen, mithin Alles was auf irgend eine Weise schrecklich ist, oder mit schrecklichen Gegenständen verwandt, oder was auf eine dem Schrecken ähnliche Art auf die Seele wirkt: Alles dieses ist erhaben, oder die Quelle des Erhabenen" **).

Aber wie geht es zu, daß die Vorstellungen solcher Gegenstände uns Genuß bringen? Burke unterläßt keineswegs, uns das Räthsel zu lösen. „Sowie es für die gröberen Muskeln unseres Organismus einer angemessenen Uebung und Anstrengung bedarf, wenn ihre Festigkeit und Kraft nicht erschlaffen soll: ebenso müssen auch die feineren Theile und die zarteren inneren Organe unseres Leibes, durch welche die Einbildungskraft und wahrscheinlich auch der Verstand***) wirksam ist, bis auf einen gewissen Grad erschüttert und in Bewegung gesetzt werden, wenn sie in der gehörigen Verfassung bleiben sollen. Sowie nun aber die gröberen Theile unseres Leibes durch gewöhnliche Arbeit geübt werden, so bildet eine gewisse Art von Schrecken die Uebung für die feineren Theile. Wenn nämlich der Schmerz oder der Schrecken so gemäßigt ist, daß er nicht wirklich oder unmittelbar schädlich wird; wenn der Schmerz nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Theile geht, und der Schrecken nicht zu dem thatsächlichen Untergange der Person in Beziehung steht: alsdann sind diese Erschütterungen, da sie die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und lästigen Verstopfungen reinigen, im Stande, angenehme Empfindungen zu erregen: nicht Lust,

*) Vgl. Solger, „Erwin" 1. S. 21 ff. 42. 48.

**) Burke, Untersuchungen, I. 18 u. 7. S. 74. 52.

***) Burke ist eben Sensist.

sondern eine Art von wohlthuendem Schauer, eine gewisse Ruhe die mit Schrecken vermischt ist" *). Die beste Kritik dieser genialen Erfindung hat A. W. Schlegel gegeben: „Da müßte man das Erhabene in der Apotheke kaufen."

203. Kommen wir nach dieser Digression auf die Schönheit zurück. Heinrich Home führt die Analyse derselben weniger klar und einheitlich durch, als Burke; im Wesentlichen läuft seine Auffassung indeß auf dasselbe hinaus.

„Die Schönheit ist ausschließlich eine Eigenschaft sichtbarer, d. h. durch das Auge wahrnehmbarer Gegenstände." Die vorzüglichste Wirkung der Schönheit sind „die Verbindungen zwischen Personen im gesellschaftlichen Leben; und in Rücksicht auf diese hat die Schönheit, als äußerliche, mehr in die Augen fallende Eigenschaft, allgemeineren Einfluß, als die Vorzüge des Geistes und des Herzens." Uebrigens „darf die Liebe, welche aus dem Gefühle der Schönheit entspringt, nicht zu stark werden, und der Trieb nach Befriedigung über die Neigung für den geliebten Gegenstand nicht die Oberhand gewinnen: sonst" — nun, sonst „hört die Liebe auf, ein sanftes, angenehmes Gefühl zu seyn; sie wird schmerzhaft, wie der Hunger und Durst, und gewährt kein Vergnügen, außer im Augenblicke des Genusses" **). Das ist immerhin verständlich genug.

204. Wir bedauern es aufrichtig, daß wir in diesem Kapitel auch Alexander Gottlieb Baumgarten und seine Lehre von dem Wesen der Schönheit aufzuführen genöthigt sind. Baumgarten gilt als der Begründer der Aesthetik. Offenbar kann dies nicht so gemeint seyn, als ob er der Erste wäre, der die Schönheit und die schönen Künste zum Gegenstande wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht hätte; es ist ja bekannt genug, daß Solches bereits durch Plato und Aristoteles geschah, und sicher mit glänzenderem Erfolge als der ist, dessen die Wissenschaft des achtzehnten Jahrhunderts sich zu rühmen hat. Baumgartens Verdienst, sagt Ritter, muß darauf beschränkt werden, daß er es nicht bei einer vereinzelten Untersuchung über das Schöne bewenden ließ, sondern die Aesthetik als ein besonderes eigenes Glied in das System der philosophischen Wissenschaften einzufügen suchte; dieser sein Gedanke hat unter Begünstigung der Umstände gezündet, und ist zu einem Keime für weitere Untersuchungen geworden ***). Die That durch welche Baumgarten der Wissenschaft der schönen Künste diesen Dienst leistete, ist die Veröffentlichung

---

*) Untersuchungen, IV. 6 u. 7. S. 221—223.

**) Home, Bd. 1. Kap. 3. S. 257. 272. 273. (Citirt 266.)

***) Vgl. Ritter, Geschichte der Philosophie (Hamburg 1853), Theil 12. Buch 10. Kap. 1. S. 551 f.

seines unvollendet gebliebenen Werkes *Aesthetica* und *Aestheticorum pars altera*, welches er zu Frankfurt an der Oder, 1750 bis 1758, erscheinen ließ.

Schon der Name welchen Baumgarten für die in dieser Weise als selbständig eingeführte Wissenschaft wählte, läßt vermuthen, wie er das Wesen der Schönheit auffaßte: „Aesthetik" ist der Etymologie nach soviel als „die Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung" *). In der That wird dieser Vermuthung entsprechend von ihm definirt: „Die Aesthetik, die Theorie der freien Künste, ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntniß" 255). Denn, werden wir weiter belehrt, „die Schönheit eines Dinges ist die sinnlich wahrnehmbare Vollkommenheit desselben" 256). Die Vollkommenheit körperlicher Dinge, insofern dieselbe durch das niedere Erkenntnißvermögen erfaßt wird, ist nun aber bekanntlich nichts Anderes, als jene ihre Beschaffenheit, vermöge deren sie der Natur und den Gesetzen des sinnlichen Strebens entsprechen. Mit anderen Worten: nach Baumgarten sind die Dinge schön, insofern sie sinnlich und vegetativ angenehm sind; und die Schönheit eines Dinges ist die Summe jener Eigenschaften desselben, vermöge deren es sinnlichen und vegetativen Genuß bringen kann.

Als Zeugniß für die volle Richtigkeit dieser Folgerung lassen wir hier eine Stelle aus der Metaphysik von G. Friedrich Meier folgen, einem Philosophen jener Zeit, der Baumgartens Ansichten namentlich in seinen „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften" mit vollster Treue adoptirt und entwickelt hat. „Eine Vollkommenheit," sagt Meier, „insofern sie sinnlich erkannt wird, heißt eine Schönheit; und eine Unvollkommenheit, insofern sie auf eben die Art erkannt wird, heißt eine Häßlichkeit. Jedermann gibt zu, daß das wahre Schöne was gutes und vollkommenes sey, und das wahre Häßliche was böses und unvollkommenes sey. Allein man nennt eine Vollkommenheit nicht eher schön, bis man sie nicht sinnlich sich vorstellt, und eine verworrene innerliche Empfindung davon hat. Daher sagt man: der Wein schmeckt schön, eine Blume riecht schön, eine Musik klingt schön, ein Gesicht sieht schön aus. Und ebenso nennt man eine Unvollkommenheit nicht eher häßlich, bis man sie nicht sinnlich sich vorstellt, und eine verworrene innerliche Empfindung davon hat. Daher sagt man: eine Speise schmeckt garstig oder häßlich, ein häßlicher Geruch, ein häßliches Gesicht" **).

Bei solchen Voraussetzungen bleibt der Wissenschaft der schönen Künste einfach nichts übrig, als sich den Anschauungen der drei englischen Gelehrten anzuschließen, welche wir in den vorhergehenden Nummern

*) Αἴσθησις die sinnliche Wahrnehmung; αἰσθητικός was sich auf dieselbe bezieht, sich damit beschäftigt.

**) G. F. Meier, Metaphysik (Halle 1765) §. 659.

kennen gelernt haben. Lehrt ja auch Edmund Burke, ganz wie der zuletzt erwähnte Metaphysiker: „Wir können das Süße ‚die Schönheit für den Geschmack‘ nennen“ *). Freilich war es auch im Grunde nichts Anderes, als der englische Sensualismus, aus welchem Baumgartens Lehre von der Schönheit hervorging; Christian Wolff hatte denselben, wenn auch mit einigen Aenderungen, kurz vorher auf deutschen Boden verpflanzt, und der Verfasser der ersten Aesthetik war Wolffs Schüler.

205. Wer deßungeachtet etwa noch zweifeln sollte, ob Baumgartens Lehre in der That zu der Schönheitstheorie der englischen Sensualisten führen muß, der könnte sich durch einen Blick in eine Leistung unserer Tage davon überzeugen. Carl Lemcke definirt in seiner „Populären Aesthetik“ diese Wissenschaft ganz mit den Worten Baumgartens: Aesthetik, sagt er, sey „die Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen; der Lehre vom Schönen aber sey dieser Name darum eigenthümlich, weil das Schöne das Ziel der ganzen sinnlichen Erkenntniß bilde“ **). In voller Uebereinstimmung mit diesen Angaben wird dann später das Wesen der Schönheit, insofern anders der Satz als eine Definition betrachtet werden kann, folgendermaßen bestimmt:

„Das Schöne ist eine Form der Erscheinung. . . Schön ist die Form der Erscheinung, die den uns angebornen Gesetzen unsers Empfindungslebens entspricht“ ***).

Da kann freilich noch die Frage entstehen, was denn mit dem Worte „Empfindungsleben“ bezeichnet wird. Das gibt der Verfasser nicht an; aus Allem indeß, namentlich aus dem was er im ersten, zweiten und vierten Abschnitte des ersten Theiles sagt, geht hervor, daß sein „Empfindungsleben“ im Allgemeinen nichts Anderes ist, als die Gesammtheit der Erscheinungen, deren Träger das sogenannte Gefühlsvermögen der neueren Psychologie bildet, also die Gesammtheit jener Vorgänge unseres inneren Lebens, welche man mit dem Namen Lust oder Unlust, Vergnügen oder Mißvergnügen bezeichnet. Zu diesem Schlusse gelangt man, wenn man Lemcke's Aeußerungen sehr gelinde interpretirt. Nun unterscheidet aber die neuere Psychologie eine dreifache Art von Empfindungen der Lust oder Unlust: Empfindungen sinnlichen Vergnügens, sinnlich-geistigen, und rein geistigen. Die „uns angebornen Gesetze“, welche diesen verschiedenartigen Empfindungen von Lust und Unlust zu Grunde liegen,

---

*) Burke, IV. 22. S. 261. (Citirt 283.)

**) Lemcke, Populäre Aesthetik (1. Aufl.) S. 3. 4. 11. 12. — Ob auch der zweite Gedanke Lemcke's dem Werke Baumgartens entnommen ist, kann ich nicht entscheiden; bezüglich des ersten vgl. S. 287.

***) Lemcke, a. a. O. S. 40.

sind gleichfalls verschieden, so sehr, daß ein und dasselbe Object zugleich der Gegenstand geistigen Vergnügens und sinnlicher Unlust seyn kann, und umgekehrt. Welchen Gesetzen also muß das Ding entsprechen, damit es, nach Lemcke's Erklärung, schön sey? Diese Frage bleibt ungelöst. Sie läßt sich indeß mit Sicherheit beantworten, aus Stellen wie die folgenden:

„Das 5. Jahrhundert und der Anfang des 4. Jahrhunderts vor Christi Geburt ist die Blütezeit des hellenischen Volkes — eine Blütezeit wie sie nicht wieder erlebt worden... Jene Zeit ist das Kapital gewesen, von dessen Zinsen wir zum großen Theile bis auf den heutigen Tag leben"... Aber die Blumen wurden welk: „Im ethischen Leben zeigte sich der Verfall zuerst. Das ästhetische Leben überwucherte es mit seinen sinnlichen Trieben. Sinnlichkeit erstickte die Sittlichkeit. Alles dachte nur an Genuß, an ästhetisches Vergnügen"*).

Und als später auch in Rom wieder „das ästhetische Leben, der Genuß", das ethische Leben überwuchert hatte,

„da kamen die Jünger eines gekreuzigten Nazareners**) und predigten das Evangelium. Thut Buße und glaubet! war ihre Lehre. Der Glaube, das ethische Princip, begann mit dem Christenthum seinen gewaltigen Kampf gegen die ästhetische Empfindung, gegen die Welt des Schönen und den sinnlichen Genuß und gegen das Erkennen, das durch die Schärfe des Verstandes die Wahrheit zu finden sucht. Das Schöne ward vernachläßigt, verachtet oder in den Glauben hineingezogen und der Gottheit vindicirt***); die Wahrheit ward dem Glauben unterjocht, der über die Begriffe des Verstandes hinübergespannt war und in einem Wunder sich zusammenfaßte, das jenseits aller Erfahrung lag" †).

Solche Stellen, sagen wir, und es gibt deren eine Menge in dem „populären" Buche, nöthigen uns, die vorhin angeführte Erklärung Lemcke's in bestimmterer Form etwa so auszudrücken: „Schön ist die Form der Erscheinung, welche den uns angebornen Gesetzen des sinnlichen

---

*) Lemcke, S. 13.

**) welcher dereinst selber kommen wird „in den Wolken des Himmels, zur Rechten der Kraft Gottes sitzend, Gericht zu halten über Lebende und Todte", auch über jene, welche in ihm nichts weiter sehen wollten als „einen gekreuzigten Nazarener". — Die englischen Sensualisten sind weit entfernt, jemals in solcher Weise den Anstand zu verletzen, wie Lemcke es hier thut.

***) Als ob die socratische Wissenschaft, in der „Blütezeit des hellenischen Volkes", das minder gethan hätte.

†) Lemcke, S. 17. Man sieht namentlich aus den letzten Worten, daß der Verfasser der „populären Aesthetik" schlecht unterrichtet ist; denn wir können doch nicht annehmen, er rede mit Absicht die Unwahrheit.

Triebes entspricht"; kürzer, „schön ist das sinnlich Angenehme". Eigentlich sollten wir Schlimmeres folgern. Denn nach den angeführten Stellen „kämpft das ästhetische Leben gegen das ethische", — sind die Ausdrücke „Sinnlichkeit welche die Sittlichkeit erstickt", „Genuß", „ästhetisches Vergnügen" gleichbedeutend, — besteht ein wesentlicher innerer Gegensatz zwischen der Lehre „des gekreuzigten Nazareners" auf der einen, und der „ästhetischen Empfindung, der Welt des Schönen und dem sinnlichen Genuß" auf der anderen Seite. Nun wird aber die Sittlichkeit nur von der ungeordneten Sinnlichkeit erstickt; und das Christenthum hat auf der Erde nichts bekämpft, als die angeborne Verderbtheit der menschlichen Natur, die böse Lust und das Gesetz der Sünde. Also „was die böse Lust befriedigt", das wäre eigentlich nach Lemcke „schön" zu nennen*). *Evanuerunt in cogitationibus suis, et obscuratum est insipiens cor eorum.*

206. Niemand hat mehr Grund, den bisher genannten Gelehrten ihre Bemühungen Dank zu wissen, als der Materialismus. Jede philosophische Schule welche in dem Menschen noch eine mit Vernunft begabte unsterbliche Seele anerkennt, muß sich bei consequentem Ausbau einer Aesthetik auf dem Grunde von Auffassungen wie die besprochenen, zuletzt in unlösbare Widersprüche verwickeln; für den Materialismus dagegen ist die sensualistische Bestimmung des Wesens der Schönheit, mit Allem was daran hängt, genau das, was er als Grundlage für eine Aesthetik braucht.

Dem ersten Aesthetiker des Darwinismus freilich scheint auch diese Grundlage noch nicht zu genügen. Einige seiner Gedanken haben wir früher schon kennen gelernt. Nach Bergs Ueberzeugung haben „insbesondere die Lehren Darwins ein helles Licht auf die Entstehung der Schönheit geworfen", so daß wir jetzt mit Grund hoffen dürfen, „vermittelst der von Darwin gewonnenen Ergebnisse" endlich „zu einer wissenschaftlichen Theorie des Schönen zu gelangen"**). Mehrere bedeutende Elemente dieser „Theorie" sind bereits fertig. Berg belehrt uns z. B., wo er von der Musik handelt, durch die Töne der Stimme würden „vor allen Dingen die Geschlechter in den Stand gesetzt, sich besser aufzufinden"; so seyen denn „musicalische Töne und Rhythmen von unseren halbmenschlichen Urerzeugern während der Zeit der Brautwerbung gebraucht worden; wie nun diese musicalische Bewerbung viele Generationen hindurch instinctiv geübt worden, so habe sich das Singen und Hören musicalischer Töne mit jenen theils sanften theils heftigen,

*) Diese Folgerung wird durch andere Stellen desselben Buches nur bestätigt. Vgl. unten N. 398.

**) H. Berg, Die Lust an der Musik (Berlin 1879) S. V. VI.

aber durch die Liebessehnsucht immer lustvollen Gefühlen verbunden. Bei den gemeinsamen Ureltern der Menschen und einiger Affenarten sey" übrigens „der Gesang der Frauen erst in späterer Zeit, als der der Männer, aufgekommen, um als Lockmittel bei der Werbung zu dienen". Und „genau genommen müsse man z. B. auch Grillen und Frösche zu den musicalischen Geschöpfen rechnen, weil sie bei ihren Concerten dieselben Lustempfindungen haben, wie wir bei der Musik" *).

In Rücksicht auf „die Lust an den Farben" erfahren wir von ihm, „unsere anthropoiden (halbmenschlichen) Vorfahren hätten sich ausschließlich oder doch hauptsächlich von verschiedenen Baumfrüchten genährt. Da nun diese in der Farbe immer lebhaft mit dem Laube und dem Himmel contrastiren, so seyen unseren in den Tropenwäldern hausenden Ahnen jene bunten Stellen, die sich hell- und dunkelroth, gelb, orangefarben, braun, violett u. s. w. bis zu schwarz, vom grünen Blattwerk und blauen oder grauen Himmel abhoben, immer angenehme Erscheinungen gewesen. Diese instinctive Vorliebe für buntgefärbte Dinge welche mit der Umgebung contrastiren, habe sich dem menschlichen Geiste tief eingeprägt, sich durch jene Perioden hindurch vererbt in denen der Mensch auf die Früchte-Nahrung weniger oder nicht angewiesen war, und komme heutzutage auch dann zum Vorschein, wenn es sich nicht gerade um eßbare Dinge handle" **).

Endlich weiß Berg uns auch noch „die Lust an der körperlichen Schönheit" zu erklären, — freilich nur, indem er Addisons und Burke's Gedanken wiederholt. „Jene Lust findet ihren Ursprung, gerade wie die Musik *(sic)*, nur noch unmittelbarer, vorzugsweise in der Liebe. Schöne Personen des einen Geschlechts erwecken bei dem anderen ein lustvolles Gefühl, welches sich bald in Begehren verwandelt, und nichts Anderes ist, als eine schwache Vorempfindung der Liebeslust. Die Verbindung dieses Gefühls mit dem Typus der Schönheit prägt sich dem Geiste so tief ein, daß es sogar, wenn auch in sehr abgeschwächtem Maaße und ohne Erinnerung an das geschlechtliche Element, in uns entsteht, wenn wir hübsche Kinder, oder Personen des eigenen Geschlechtes sehen" ***).

Sicher ist unter den Lesern dieses Buches nicht Einer so beschränkt, um nicht das wahrhaft seltene Maaß wissenschaftlichen Scharfblickes und historischer Erudition zu bewundern, welches die Aesthetik des Darwinismus in diesen geistreichen Aufschlüssen bewährt. Um so mehr muß man bedauern, daß das „durch die Lehre Darwins" nach Bergs Zeugniß „auf die Entstehung der Schönheit gefallene helle Licht" so schnell wieder ver-

*) Berg, a. a. O. S. 18. 12. 20.

**) Berg, a. a. O. S. 51.

***) Berg, a. a. O. S. 56.

löschen mußte. Denn es ist ja schon manches Jahr vergangen, seit Albert Wigand den freilich nicht allzu schwer herzustellenden Beweis geliefert hat, daß Darwins ganze Lehre von „der Schönheit, oder der geschlechtlichen Zuchtwahl, als dem entscheidenden Momente im Kampfe ums Daseyn“, daß, sagen wir, dieses Princip der neuesten Aesthetik „an einem Nagel hängt, der in der Luft befestigt ist“ *).

207. Das Bedürfniß, die bisher aufgeführten Behauptungen bezüglich der Schönheit an dieser Stelle noch widerlegt zu sehen, wird sich wohl niemanden fühlbar machen. Beachtenswerth ist übrigens, daß dieselben auch nicht einmal den an sich zweifelhaften Vorzug der Neuheit haben. Sahen wir den Aesthetiker des Darwinismus in Rücksicht auf die „Lust an der körperlichen Schönheit“ die Lehre der englischen Sensualisten wiederholen, so sprachen diese ihrerseits nichts wesentlich Anderes aus, als was vor mehr als 2000 Jahren bereits Theodor „der Atheist“, ein Vertreter der von Aristipp gegründeten cyrenäischen Schule, gelehrt hatte. Denn auch dieser „Atheist“ sah die ganze Bedeutung der Schönheit darin, daß sie das Individuum geeignet mache, für den fleischlichen Genuß zu dienen**). Die cyrenäische Schule bekannte sich zu dem Grundsatze: „Die Tugend besteht in der harmonischen Befriedigung aller Neigungen, und in dem möglichst dauerhaften Genusse des Vergnügens“ ***); dieser Moral des Hedonismus konnte eine andere Auffassung der Schönheit als die angegebene, freilich nicht entsprechen. Uebrigens hörten wir ja schon den grundgelehrten Mann aus Elis im „großen Hippias“ dem Socrates auf seine Frage nach dem Wesen der Schönheit mit philosophischer Zuversicht die Antwort geben, „eine schöne Jungfrau sey eine Schönheit“.

Daß die bessere griechische Philosophie ganz anders dachte, wissen wir bereits. Plato und Aristoteles betrachteten die ὡραιότης, den sinnlichen Reiz der jugendlich blühenden Gestalt, und das κάλλος, die Schönheit der äußeren Erscheinung, als zwei ganz verschiedene Dinge, die auch in der Wirklichkeit sehr oft von einander getrennt seyen. Das ergibt sich ganz offenbar aus Stellen wie diese, in welcher Aristoteles einen Gedanken des Plato wiederholt: die Verse der Dichter nämlich „glichen blühenden Gesichtern ohne Schönheit“ †); man kenne beide nicht wieder, die einen,

---

*) Wigand, Der Darwinismus und die Naturforschung Newtons und Cüviers (Braunschweig 1874), Bd. 1. S. 150—186.

**) Diog. Laert. de vitis dogm. et apophthegm. claror. Philosophor. l. 2. c. 8. n. 99. 100. (ed. Hübner. vol. 1. pag. 160.)

***) Vgl. Buhle, Geschichte der neueren Philosophie, Einleitung. (Bd. 1. S. 105 ff.)

†) ὅτι ἔοικε τοῖς ἄνευ κάλλους ὡραίοις.

wenn sie mit den Jahren welk geworden, und die anderen, wenn man die Wörter umstelle*).

Eben diese einzig richtige Auffassung, um mit einem ansprechenderen Gedanken unsere wenig erquickende Aufführung von Träumen des Sensualismus zu beschließen, dieselbe Auffassung, sage ich, spricht sich auch in einer Stelle der Rede des Themistius „Von der Freundschaft" aus**). Gegen das Ende derselben erzählt nämlich Themistius die bekannte Allegorie des Prodicus, von Hercules „am Scheidewege". Nachdem der Held sich für die Tugend entschieden und ihr geweiht, läßt ihn diese durch die Weisheit auf zwei Bergesgipfel geleiten, deren einen die Freundschaft, den anderen die Falschheit inne hat. Auf jenem zeigen sich ihm drei Gestalten: die Wahrheit***), das Wohlwollen und die Liebe. Die erste von diesen drei wird von Themistius eingehender beschrieben. Hoch auf dem Gipfel des Berges sieht Hercules, auf diamantenem Sitze, von Licht umflossen eine Jungfrau thronen: das ist die Wahrheit, „die Tochter des Zeus. Sie war von einnehmendem Aeußeren: nicht reizend wie ein blühendes Mädchen, sondern voll jener edlen wahren Schönheit 257), wie die Bilder der alten Kunst, bei denen, wer sie schätzen will, der Muße bedarf und eines geübten Auges" †).

Zweites Kapitel.

Erklärungen welche die Schönheit als Gegenstand intellectualen und sinnlichen, oder bloß intellectualen Genusses auffassen.

208. Vielleicht ist es dem Leser nicht entgangen, daß wir wiederholt wo wir Aeußerungen des heiligen Thomas über das Wesen der Schönheit anführten, uns nicht damit begnügten, dieselben bloß hinzustellen, sondern darauf bedacht waren, ihren Sinn mit Sorgfalt genau zu bestimmen, und unsere Auslegung entsprechend zu begründen. Es waren vorzugsweise die Auffassungen der Schönheit welche wir in diesem Kapitel besprechen wollen, und das Ansehen ihrer Vertreter, was uns zu dem bezeichneten Verfahren veranlaßte. Die vorzüglichsten der Letzteren, Toletus,

---

*) Arist. Rhet. 3. c. 4. n. 3.

**) Themistius „Euphrades" gehört dem vierten Jahrhundert nach Christus an. Zwanzig seiner Reden wurden von Petavius übersetzt und herausgegeben; Harduin fügte denselben dreizehn weitere hinzu.

***) Nicht die metaphysische Wahrheit ist hier personificirt, sondern der ethische Vorzug dieses Namens, die Wahrhaftigkeit oder Geradheit, der Gegensatz der Falschheit.

†) Themist. orat. 22. al. 3.

der heilige Franz von Sales, Pallavicini, Taparelli, sowie auch einige andere Gelehrte die wir später nennen werden, glauben ihre Lehre dem heiligen Thomas zu entnehmen, und stellen sie ausdrücklich als solche hin. Waren wir der Ueberzeugung, daß in der That die von uns gegebene Auffassung der Schönheit keine andere sey als die des Kirchenlehrers von Aquin, dann konnten wir es jenen Meistern gegenüber nicht bei einer bloßen Aufführung seiner Aeußerungen bewenden lassen; vielmehr war eine gründliche Untersuchung derselben um so unerläßlicher, als wir die Ansicht nicht zurückzuweisen vermögen, die Erwähnten würden die von ihnen vorgetragene Lehre schwerlich bei Thomas von Aquin gefunden haben, wenn sie sich veranlaßt gesehen hätten, seine Gedanken eingehender zu erwägen und tiefer in dieselben einzudringen. Aber hören wir vorerst die bedeutenderen von ihnen selber.

§. 1.

Der Begriff der Schönheit nach Toletus und Franz von Sales. Pallavicini, Rogacci, Baldinotti, Blair. Taparelli.

209. In seiner „Erklärung" der Summa des heiligen Thomas schreibt der Cardinal Toletus († 1596) also. „Allgemein genommen, besteht die Schönheit eines Dinges immer in einer gewissen Ordnung seiner Vorzüge, in einem gewissen Verhältnisse derselben zu einander. Die Schönheit ist darum den Dingen eigen in ihrer Beziehung zum höheren Erkenntnißvermögen: denn dieses Letztere ist es, welchem die Ordnung Genuß gewährt, wie dem Strebevermögen die Gutheit" 258).

Dem genannten Cardinal am nächsten, chronologisch sowohl als seiner Lehre nach, steht der Kirchenlehrer von Genf. Franz von Sales hat seine Ansicht über das Wesen der Schönheit im Anfange des ersten Buches seiner „Abhandlung über die Liebe zu Gott" ausgesprochen, freilich nur wie im Vorbeigehen und ohne sie zu begründen, aber wie er glaubt, im Anschluß an Thomas von Aquin. „Die Gutheit ist dasjenige (an einem Dinge), was dem Strebevermögen, dem Willen, gefällt, die Schönheit dasjenige, was dem höheren Erkenntnißvermögen gefällt; oder anders: gut ist ein Ding, insofern es als der natürliche Gegenstand eines unserer Vermögen uns Genuß gewährt; schön ist es, insofern seine Erkenntniß uns Genuß gewährt" 259). Die Vorrede der „Abhandlung" ist datirt vom 29. Juni 1616.

210. Betrachten die zwei Genannten den kalleologischen Genuß ausschließlich als intellectualen, so finden die zwei zunächst folgenden Gelehrten Schönheit in den Dingen, insofern diese uns entweder sinnlichen oder intellectualen Genuß gewähren.

Nach Pallavicini's († 1667) Ansicht ist nämlich „die Schönheit nur eine besondere Art der Gutheit, welche, wo sie erkannt wird, vermöge

ihrer Vorzüglichkeit entweder dem Auge oder dem höheren Erkenntniß-vermögen Genuß gewährt" 260). Pallavicini verweist, wo er diese Bestimmung aufstellt, auf einen an einer früheren Stelle seines Buches entwickelten Gedanken, welcher nicht nur den Sinn derselben näher bestimmt, sondern ihn zugleich begründen soll. Wir werden diesen Gedanken später anführen, wenn wir die Lehre um die es sich handelt, beurtheilen (s. unten N. 214. S. 299 f.).

Dem Wesentlichen nach in Uebereinstimmung mit Pallavicini stellt der Verfasser des Werkes „Das Eine Nothwendige", Benedict Rogacci († 1719), folgende Definition auf: „Man kann die Schönheit bestimmen als eine Beschaffenheit, vermöge deren der Gegenstand dem sie eigen ist, für die erkennenden Vermögen angenehm und genußbringend wird" 261).

Zu der gleichen Auffassung der Schönheit bekennen sich auch, wie es scheint, Hugo Blair und Baldinotti *); ihre Gedanken kommen uns indeß zu wenig bedeutend vor, als daß wir es für nöthig halten könnten, dieselben hier anzuführen.

211. Dafür mag hier ein etwas größeres Stück folgen aus einer Abhandlung eines hervorragenden Gelehrten der jüngsten Vergangenheit, in welcher uns wieder eine von den zwei vorigen etwas verschiedene Auffassung der Schönheit entgegentritt. Wir meinen die Schrift „Das Wesen der Schönheit nach den Principien des heiligen Thomas", welche Taparelli, während der Zeit vom December 1859 bis zum September des folgenden Jahres, in der „Civiltà cattolica" veröffentlichte, und dann auch in besonderem Abdruck herausgab **).

Taparelli geht von der vorläufigen Erklärung aus der auch wir früher (30. S. 49) begegnet sind: „Schön ist dasjenige, welches anzuschauen Genuß bringt;" das heißt, nach seiner Auslegung, in dessen Anschauung die erkennende Kraft Befriedigung, Lust, Vergnügen findet. Es komme mithin darauf an, den Grund dieses Vergnügens zu entdecken: dadurch würde das Wesen der Schönheit bestimmt seyn.

„Man sieht leicht," fährt er fort, „daß dieser Grund kein anderer seyn kann als die Proportion, d. h. eine Art von Ebenmaaß, von Uebereinstimmung, zwischen der erkennenden Kraft und der Beschaffenheit (der Form) des Gegenstandes ***). Denn worin besteht der Act des Anschauens, des Erkennens?

---

*) Blair, lect. 5. vol. 1. p. 93. 94. (Cit. 121.) Baldinotti, De Metaph. general. cap. 7. n. 286—291.

**) Ragioni del bello secondo i principii di san Tommaso. (La Civiltà cattolica Ser. 4. vol. 5. 6. 7.)

***) È facile il vedere, che cotesta qualità altro non può essere se non la proporzione; vale a dire una certa somiglianza di misure tra la facoltà e la forma dell' obbietto.

Wir haben es wiederholt gesagt; das erkennende Vermögen bildet sich um in das vergeistigte Bild, mit andern Worten in die Form, dessen was es erkennt. Wäre nun diese Form nicht wie man zu sagen pflegt dem erkennenden Vermögen homogen, stände sie nicht in einem entsprechenden Verhältnisse zu demselben, würde dieses wohl Befriedigung, Ruhe*), darin finden können? Das erwarten, wäre eben so viel, als Ruhe für den Leib auf Dornen suchen. Soll der Leib Ruhe finden, so muß das Polster jedem der müden Theile eine genau entsprechende Stütze bieten: soll das Vermögen Ruhe finden, so muß seiner gesammten Richtung, sowie jeder Fiber des Organs wodurch es thätig ist, die Beschaffenheit des Objects genau entsprechen. Das übereinstimmende Verhältniß also, die Proportion, der erkannten Beschaffenheiten mit dem erkennenden Vermögen ist der allgemeine Grund der Ruhe des Letzteren, mithin die allgemeine Wurzel des Begriffs der Schönheit" **).

Vollständiger gibt Taparelli seine Auffassung in der Recapitulation am Schlusse seiner Schrift.

„Schön ist, sagten wir, dasjenige, dessen Anschauung gefällt, Genuß bringt. Die menschliche Anschauung nun ist zusammengesetzt, sie umfaßt vier Stufen. Die erste derselben ist die sinnliche Wahrnehmung; die verschiedenen Sensationen concentriren sich in dem inneren Centralsinn; von dort empfängt die Phantasie ihre Bilder, um sie nach ihrer Weise zu verbinden und zu beleben, und von diesen Bildern abstrahirt die Vernunft durch die ihr eigenthümliche Thätigkeit die allgemeinen Begriffe. Die Vereinigung dieser vier Erkenntnißstufen bildet das vollständige menschliche Erkenntnißvermögen ***). Das Letztere mithin wird vollkommene Befriedigung finden, wenn jedes der partiellen Vermögen in dem Objecte der Anschauung den ihm entsprechenden Theil findet, und wenn überdies diese vier Theile so zusammenstimmen, daß sie dazu beitragen, dem höchsten Acte der Intelligenz seine Vollendung zu geben, indem sie ihn in den Stand setzen, den Willen zu richtigem Handeln zu bewegen. Man sieht hieraus, daß die Schönheit, wenngleich an sich und ihrer Natur nach das Ziel und die Ruhe der erkennenden Kräfte, doch zugleich nach der Absicht des Schöpfers die Bestimmung hat, das vernunftgemäße Handeln zu erleichtern.

„Hiernach konnte es nun nicht mehr schwer seyn, das eigentliche Wesen, die Natur dieser Schönheit zu bestimmen, in welcher die Erkenntnißkraft ihren Genuß finden könnte. Wir durften nur die Vernunft und die Erfahrung befragen, einerseits, welche die Gegenstände seyen, die jeder der vier angegebenen Er-

---

*) „Riposo", *quies*, nach der Ausdrucksweise der Scholastik soviel als „Genuß". Vgl. oben N. 60. S. 85. — Ob die Weise in welcher Taparelli den metaphorischen Ausdruck hier verwerthet, den Anschauungen der Scholastik ganz entspricht, mag dahingestellt bleiben; vgl. die Anmerkung n. 84.

**) Ragioni del bello, §. V. n. 3. (La Civiltà catt. ser. 4. vol. 6. p. 44.)

***) Das ist wohl kaum ganz richtig. Als ein wesentlicher Theil des niederen Erkennens muß doch ohne Zweifel auch die „sinnliche Urtheilskraft" gelten. (Oben, S. 10, Note.)

kenntnißstufen entsprechen, anderseits, in welcher Weise diese vier Stufen harmonisch zusammenwirken müssen, damit der erkennende Mensch die volle Befriedigung finde.

„Was also zunächst die Richtung der erkennenden Vermögen angeht, so sahen wir, daß der äußere Sinn Schönheit des Tones (mag nun von der Farbe oder vom Schall die Rede seyn) verlangt, Klarheit der Erscheinung, Mannichfaltigkeit und Ordnung in der Bildung des Gegenstandes nach Raum oder Zeit (Symmetrie oder Rhythmus). Der innere Centralsinn wird um so mehr befriedigt, je zahlreicher die Vorstellungen sind, welche die äußeren Sinne ihm von einem einzigen Gegenstande liefern. Die Phantasie fügt zu allen diesen Vorzügen der Sinnesvorstellungen neue hinzu, indem sie dieselben dem Bedürfnisse des erkennenden Menschen gemäß in einander verwebt, und diesem gesammten Schönen Leben eingießt. Die Vernunft endlich fühlt sich befriedigt, wenn sich ihr in allen diesen Bildern und in der Ordnung ihrer Beziehungen zu einander ein angemessener Stoff bietet, um wahre, anschaulich klare, bewegende, ergreifende Vorstellungen zu bilden.

„Hiermit haben wir die natürliche Richtung eines jeden der erkennenden Vermögen angegeben. Aber dieselben sollen zusammen ein einheitliches Ganzes bilden, die menschliche Erkenntnißkraft: darum ist es offenbar nothwendig, daß sie nach irgend einer bestimmten Ordnung zusammenwirken. Diese kann keine andere als die vom Schöpfer beabsichtigte seyn: es war aber gewiß nicht der Wille des Schöpfers, daß die Vernunft den sinnlichen Kräften, sondern daß diese der Vernunft dienen, und die Vernunft den Willen in den Stand setze zu handeln. Wir können mithin die Ordnung, durch welche die menschliche Erkenntniß gesetzmäßig *(retto)* wird, und darum geeignet, dem erkennenden Menschen Befriedigung zu gewähren, also ausdrücken: ‚Die menschliche Erkenntniß ist vollkommen, wenn sich vermittelst der sinnlich angenehmen Beschaffenheit*) der Töne und der Farben, überhaupt aller Sinnesvorstellungen welche sich im inneren Centralsinn verbinden, und von der Phantasie verarbeitet werden, der Vernunft ein Element darstellt, welchem sie mit Leichtigkeit anregende, ergreifende Wahrheiten entnehmen kann.‘ Dieser Satz enthält, wie jedermann sieht, den vollständigen adäquaten Begriff der Schönheit, deren Anschauung den Menschen zu befriedigen geeignet ist. Dabei ist indeß nicht zu übersehen, daß der Mensch auch die Thätigkeit eines jeden der partiellen Vermögen für sich ins Auge fassen, und, von den übrigen absehend, den Objecten insofern sie den einzelnen Vermögen entsprechen, das Prädicat der Schönheit beilegen kann: so der Farbe, dem Ton, einer Verbindung von Farben oder Tönen, indem er auf die Phantasie keine Rücksicht nimmt; so auch einem Complex von Phantasiebildern, indem er keine Rücksicht nimmt auf die übersinnliche Wahrheit, sondern einzig die Befriedigung eines besonderen Vermögens im Auge hat. Aber diese partiellen Urtheile werden häufig Quellen des Irrthums seyn.

„Kürzer können wir die gegebene Definition auch so ausdrücken: ‚Die

*) mediante *la soavità*.

Schönheit ist nichts Anderes, als das Verhältniß des Gegenstandes zu den Vermögen der (sinnlichen) Erkenntniß, und dieser Vermögen zur Intelligenz.' *) . . Die Schönheit, in der Natur wie in der Kunst, wird immer darin liegen, daß die erkennenden Kräfte Befriedigung finden, durch das rechte Verhältniß des Objects zu ihnen sowohl, als durch das rechte Verhältniß ihrer selbst unter einander in Rücksicht auf den Zweck des Erkennens, nämlich das vernunftgemäße Handeln" **).

212. Daß Taparelli's Lehre von den zwei in den vorigen Nummern angeführten Auffassungen verschieden ist, dürfte niemanden zweifelhaft seyn. Ihm zufolge muß ein Gegenstand, um in dem vollen Sinne des Wortes schön zu seyn, jedem Elemente des menschlichen Erkenntnißvermögens, den niederen Vermögen wie dem höheren, (nur die sinnliche Urtheilskraft ausgenommen,) den geeigneten Stoff zur Thätigkeit bieten. Toletus dagegen und Franz von Sales redeten ausschließlich von dem höheren Erkenntnißvermögen, während Pallavicini und die drei übrigen Gelehrten zufrieden waren, wenn das Ding dem höheren oder einem der niederen Perceptionsvermögen, insbesondere dem Auge, gegenüber angenehm erscheine. Wir haben somit drei Definitionen:

1. Die Schönheit eines Dinges ist jene Beschaffenheit desselben, vermöge deren es dem vernünftigen Geiste, da er es betrachtet, intellectualen Genuß gewährt. (Toletus und Franz von Sales.)

2. Die Schönheit eines Dinges ist jene Beschaffenheit desselben, vermöge deren es dem Menschen, da er es betrachtet, intellectualen oder sinnlichen (optischen) Genuß gewährt. (Pallavicini, Rogacci, Blair, Baldinotti.)

3. Die Schönheit eines Dinges ist jene Beschaffenheit desselben, vermöge deren es dem Menschen, da er es betrachtet, intellectualen und sinnlichen Genuß gewährt ***). (Taparelli.)

In Einem Punkte stehen diese drei Auffassungen, der unsrigen gegenüber, in voller Uebereinstimmung. Das wesentlich Eigene unserer Lehre liegt darin, daß wir den kalleologischen Genuß †) als „Genuß aus eigent-

---

*) La bellezza altro non è che *l' ordine dell' oggetto alle varie facoltà conoscitrici e delle varie facoltà all' intelligenza.*

**) Taparelli, Ragioni del bello §. IX. n. 3—6. (La Civiltà catt. ser. 4. vol. 7. p. 556 s.)

***) Um nicht mißverstanden zu werden, erinnern wir daran, daß wir die Ausdrücke „intellectualer", und „sinnlicher" Genuß in dem im zweiten Abschnitt (N. 64—66, S. 86 ff.) bestimmten Sinne nehmen.

†) Das heißt, den Genuß den die Schönheit gewährt. An dieser Stelle zu sagen, „den ästhetischen Genuß", ginge gar nicht an; denn dieser ist keineswegs in allen Fällen „Genuß aus eigentlicher Liebe". Im zweiten Buche wird sich das klarer ergeben. Vgl. S. 167, die Note, und unten S. 325.

licher Liebe" betrachten. Eben dieses stellen die drei angeführten Definitionen und ihre Vertreter entschieden in Abrede. Ihnen zufolge ist die schöne Erscheinung zunächst Gegenstand des Genusses, und wer sie um ihrer Schönheit willen liebt, der liebt sie mithin eben dieses Genusses wegen, folglich mit uneigentlicher Liebe. Hierin, sagen wir, liegt der hauptsächlichste Unterschied ihrer Lehre von der unsrigen, und der eigentliche Grund der absoluten Unvereinbarkeit beider. Haben sie Recht, dann sind wir im Irrthum. Wenn es uns deßhalb ernstlich darum zu thun ist, der Wahrheit gemäß das Wesen der Schönheit festzustellen, dann dürfen wir uns die Mühe nicht verdrießen lassen, die Gründe zu erwägen, welche unsere Gegner für ihre Lehre anführen. Dieser Gründe sind drei: zwei Beweise, und als dritter die Berufung auf Thomas von Aquin.

§. 2.

Zur Beleuchtung der im vorigen Paragraphen gegebenen Lehre.

Der Beweis Pallavicini's; Widerlegung. Taparelli's Beweis; Widerlegung. Die Lehre um die es sich handelt, ist keineswegs jene des heiligen Thomas.

213. Von den zwei Beweisen findet sich der eine bei Pallavicini, der andere bei Taparelli; die übrigen vier Autoren bringen keinen Beweis. Was aber sowohl Pallavicini als Taparelli je durch ihren Beweis darzuthun suchen, das ist eben der Punkt in welchem, wie wir vorher sagten, der eigentliche und wesentliche Unterschied ihrer Auffassung von der unsrigen liegt: daß nämlich die Schönheit der Grund, nicht eigentlicher, sondern uneigentlicher Liebe sey.

214. Um fast zweihundert Jahre älter als Taparelli, mag der geistreiche Cardinal zuerst das Wort haben.

Pallavicini gründet seine Argumentation auf den ganz richtigen Gedanken, den auch wir im zweiten Abschnitt ausgesprochen haben: Das unterscheidende Merkmal der uneigentlichen Liebe, gegenüber der eigentlichen, besteht darin, daß den eigentlichen Gegenstand und das letzte Ziel der Ersteren nicht die Dinge selbst bilden, auf die sie unmittelbar und zunächst gerichtet erscheint, sondern eine Wirkung, welche von diesen Dingen erwartet und gewünscht wird; eben darum würden die Letzteren sofort aufhören, Gegenstand der Liebe zu seyn, wenn diese Wirkung durch andere Mittel gerade so gut erreicht werden könnte*). „Wer zu bewirken verstände, daß das Werg denselben Geschmack hätte, wie der Fasan, und in ganz gleicher Weise nährte, würde dem wohl daran liegen, an den Jagden

*) Vgl. oben N. 52—54. S. 73 ff.

der Großen Theil nehmen zu können, um auf seiner Tafel wirkliche Fasane zu haben? Oder wenn jemand ein Instrument erfunden hätte, mittelst dessen das Zirpen der Grillen oder der Heuschrecken sich in seinem Ohre ganz wie Nachtigallengesang ausnähme, würde ein Solcher noch das mindeste Stück Geld ausgeben, um sich wahre Nachtigallen zu verschaffen?"

Den in diesen Worten enthaltenen richtigen Grundsatz sucht nun Pallavicini auf die Dinge anzuwenden, welche uns den Genuß der Schönheit gewähren. „Nehmen wir an, Apollo wäre zu Lucullus, dem reichen Römer, herabgestiegen, und hätte mit ihm die Herrlichkeiten seiner Villen bei Neapel und Tusculum bewundert: die kunstreichen Wasserwerke, die Tausende von Prachtgewändern, die Gemälde, die Statuen, denen an Leben und Ausdruck nur das abging, was ihren Werth gemindert haben würde, daß sie nämlich wirklich lebten, statt es vermöge ihrer hohen Vollendung bloß zu scheinen; denken wir uns dann weiter, es hätte der Gott, kraft der ihm eigenen Sehergabe, dem Lucullus verkündigt, er werde alle diese Schätze verlieren: in der Weise indeß, daß vermöge eines nie aufhörenden Zaubers ihm fort und fort wäre, als ob er sie sähe wie früher, und daß er von denselben, der gegenwärtigen Vorhersagung sich in keiner Weise erinnernd, in der unerschütterten Ueberzeugung sie seyen noch in seinem Besitze, für Auge und Gemüth den nämlichen Genuß hätte, wie wenn sie wirklich noch da wären; Apollo hätte ihm überdies gesagt, die gleiche Täuschung würde sich auf alle anderen Menschen ausdehnen, und diese somit ganz wie bisher in seinen Landhäusern zusammenströmen, um ihre Pracht zu bewundern, und seinen Namen zu feiern: und wenn es ihm je in den Sinn kommen sollte, dieselben zu verkaufen, so würde man ihm dafür ganz die gleichen Summen zahlen, die man jetzt dafür gäbe; mit Einem Worte, der Verlust seines gesammten Besitzes werde ihn zwar thatsächlich treffen, aber für immer sowohl ihm selber als jedem Anderen vollständig verborgen bleiben, und seine geistige Auffassung, das Vergnügen und der Genuß den ihm seine Schätze gewährten, werde sich durch den Verlust derselben in keiner Weise anders gestalten, als wenn er sie nicht verloren hätte: — würde Lucullus bei einer solchen Ankündigung auch nur den leisesten Anflug von Verstimmung verspürt haben? Meiner Ansicht nach ganz gewiß nicht; wenigstens nicht einer Verstimmung, die irgendwie gegründet gewesen wäre" *).

Das ist Pallavicini's Beweis. Aus der vorstehenden Prämisse nämlich zieht er den Schluß: „Die Schönheit der Dinge bildet für den Menschen der sie mit Vergnügen betrachtet, nicht den Gegenstand eigentlicher Liebe, sondern uneigentlicher: er liebt sie nur, insofern es ihm Genuß bringt, sie anzuschauen" 262).

---

*) Pallavicini, Del bene l. 1. p. 2. c. 45.

So vollkommen man nun die Richtigkeit der Prämisse anerkennen muß, eben so sicher ist die aus derselben gezogene Folgerung unwahr. Warum? Weil sie einen Gedanken ausspricht, welcher in der Prämisse in keiner Weise liegt.

215. Eine Hypothese, derjenigen welche Pallavicini macht, ganz analog, wäre etwa diese. Ein junger Mann, der lange Zeit fern von der Heimat zu leben genöthigt ist, besitzt ein Portrait seiner Mutter das für ihn hohen Werth hat, weil er an seiner Mutter, einer edlen Frau, mit großer Liebe hängt. Nehmen wir an, es würde ihm bezüglich des Portraits ganz dieselbe Vorhersagung gemacht, wie jene welche Lucullus von Apollo hört. Der junge Mann hätte sicher bei einer solchen Mittheilung eben so wenig Grund, sich zu betrüben, wie der reiche Römer. Wenn wir nun hieraus den Schluß zögen: „Folglich hegt der junge Mann seiner Mutter gegenüber nicht eigentliche Liebe, sondern uneigentliche“: würde der Leser mit unserer Dialectik zufrieden seyn?

Aber fassen wir die Gedanken Pallavicini's selbst ins Auge. „Lucullus würde, der Ankündigung des Apollo gegenüber, keinen vernünftigen Grund haben, traurig zu werden: folglich sind jene Dinge insgesammt die er verlieren soll, für ihn nicht der Gegenstand ‚eigentlicher absoluter‘ Liebe, sondern nur entweder ‚eigentlicher relativer‘, oder uneigentlicher Liebe“ *); diese Argumentation würde vollkommen genau und wahr seyn. Unter den Dingen die Lucullus verlieren sollte, hat nun Pallavicini allerdings auch Werke von zwei schönen Künsten aufgeführt, und in sofern Dinge, welche man — in einem Sinne der sich im zweiten Buche ergeben wird — „schön“ zu nennen pflegt: eine ungeheure Menge ausgezeichneter Gemälde nämlich und vollendeter Arbeiten der Sculptur. Aber Gemälde und Statuen, auch wo sie im wahren und vollen Sinne „schön“ sind, bilden ja nicht selbst den eigentlichen Gegenstand des kalleologischen Genusses: sie sind lediglich Bilder dieses eigentlichen Gegenstandes, nämlich der durch Schönheit hervorragenden Thatsache oder Erscheinung, welche sie darstellen; sie sind ihrem ganzen Wesen und ihrer Bestimmung nach nichts weiter, als Mittel, die es uns möglich und leicht machen sollen, jenen eigentlichen Gegenstand in lebendig klarer geistiger Anschauung zu erfassen, und dadurch seiner Schönheit uns zu freuen. Wem Apollo diese nämliche geistige Anschauung und diesen nämlichen Genuß zu bereiten die Gewogenheit hat, ohne daß die Gemälde und die Statuen wirklich vor seinem Auge stehen, der hat freilich keinen Grund, sich über das Letztere zu betrüben; denn es kann ihm, wenn er verständig ist, doch offenbar nur um die Wirkung zu thun seyn, d. h. um den

*) Ueber die hier erwähnten zwei Arten der eigentlichen Liebe war früher die Rede, N. 55. 56. S. 77 ff.

kallcologischen Genuß, und nicht um das Mittel durch welches ihm derselbe gesichert wird.

Hätte Pallavicini nicht den seltsamen Mißgriff gemacht, zwei wesentlich verschiedene Begriffe, nämlich „schöne Erscheinungen" und „Bilder schöner Erscheinungen", mit einander zu verwechseln, dann würde sein eigenes Beweisverfahren selbst ihn zu einem ganz anderen Ergebniß geführt haben. Der Leser erinnert sich noch der am Schlusse des vorigen Kapitels erwähnten herrlichen Erscheinung, welche nach Themistius auf dem Berge „der Freundschaft" Hercules schaute. Auf diamantenem Sitze zeigt sich ihm, von Licht umflossen, „die Wahrheit, die Tochter des Zeus, eine Jungfrau voll jener edlen hohen Schönheit, wie sie auf den Bildern der alten Kunst hervortritt". „Staunen und hohe Freude", sagt Themistius, „ergriff bei dem Anblicke der Göttin den Helden." Wenden wir nun auf diesen Fall, wo es sich um ein persönliches Wesen von hoher Schönheit handelt, und nicht mehr um das bloße Bild eines Solchen, die Hypothese Pallavicini's an. Denken wir uns, die Führerin welche ihn auf den Berg der Freundschaft geleitet, die Weisheit, hätte dem Hercules mitgetheilt, die hehre Jungfrau die er vor sich sah, werde in der nächsten Stunde vernichtet werden, und aufhören zu seyn; kraft eines nie endenden Zaubers indeß werde es ihm fort und fort vorkommen, als ob er sie vor sich sähe wie eben jetzt; er werde sich dabei der gegenwärtigen Mittheilung in keiner Weise mehr erinnern, und in der festen Ueberzeugung, die Tochter des Zeus throne in ihrer Schönheit noch immer wirklich vor seinen Augen auf ihrem Diamantsitze, ganz die gleiche Freude fühlen, mit welcher er gegenwärtig auf sie schaue. Würde Hercules diese Mittheilung ganz ruhig hingenommen haben, ohne Theilnahme, ohne Schmerz, wenigstens ohne solchen „der irgendwie gegründet gewesen wäre"?

Diese Frage, denke ich, haben wir mit derselben Entschiedenheit zu verneinen, mit welcher wir vorher der Antwort Pallavicini's auf die in seinem Falle von ihm gestellte Frage beigestimmt haben. Unmöglich konnte es dem Hercules gleichgültig seyn, ob ein so edles Wesen wie dasjenige, dessen Schönheit ihn mit Recht entzückte, die Göttin der Wahrheit, dem Untergange anheimfiele oder nicht; und wurde ihm etwa die Wahl gegeben, so mußte er es vorziehen, des ihm verheißenen dauernden Genusses der Anschauung ihrer Schönheit zu entbehren, wenn er um den Preis dieses Opfers die herrliche Jungfrau vor der Vernichtung bewahren konnte. Sollte Pallavicini das in Abrede stellen wollen, so dürften wir nicht besorgen, allein den Kampf mit ihm aufnehmen zu müssen: Plato und Aristoteles, die Stoa, Cicero, Plotin, Proclus, der „Areopagit", Chrysostomus, St. Augustin, Clemens von Alexandria, Basilius der Große und Thomas von Aquin würden auf unserer Seite stehen. Denn wir haben ja nachgewiesen, daß alle diese der Ueberzeugung

waren, die Schönheit bilde, ganz wie die innere Gutheit, den Grund und Gegenstand, nicht uneigentlicher, sondern der eigentlichen Liebe*); wir haben, um von den vielen nur Einen Gedanken zu wiederholen, Thomas von Aquin ausdrücklich sagen hören, daß, „gleichwie nach Aristoteles das Anschauen mit dem Auge des Leibes die irdische Liebe weckt, ebenso durch das geistige Schauen der Schönheit oder Gutheit des Unsichtbaren sich die höhere Liebe erzeuge" **).

216. Kommen wir hiernach auf den zweiten Beweis, durch welchen gleichfalls dargethan werden soll, daß die Liebe deren Gegenstand und Grund die Schönheit einer Erscheinung bildet, nicht eigentliche sondern uneigentliche Liebe sey. Derselbe gehört, wie wir schon bemerkt haben, Taparelli an.

„Es geschieht sehr häufig," schreibt dieser Gelehrte, „daß die Tugend, und in den meisten Fällen der Tugendhafte nicht minder, die Liebe auch des müßigen Beobachters auf sich zieht, dem durchaus der Muth fehlt, auch in sich selbst die Schönheit auszubilden die ihn entzückt. Unzählige gibt es, welche die Liebe dieses Schönen der ethischen Ordnung mit der Liebe des entsprechenden Guten verwechseln; die sich einbilden, sie wären tugendhaft, weil sie die Schönheit der Tugend bewundern. Rousseau nannte deshalb das Theater eine wunderbare Erfindung, die uns in den Stand setze, auf alle Tugenden stolz zu seyn die wir nicht besitzen. Wer die von uns gegebene Erklärung des Wesens der Schönheit verstanden hat, der bemerkt sehr leicht den großen Unterschied zwischen dieser doppelten Art von Liebe. Wenn ‚schön' dasjenige heißt, dessen Anschauung gefällt, dann ist die Liebe des Schönen der ethischen Ordnung nichts Anderes als ein Wohlgefallen an jenem Genuß, welchen uns die Erscheinung eines recht handelnden Menschen gewährt; hingegen das Gute lieben heißt mit Ernst darnach streben, daß man durch vollkommene Uebereinstimmung seiner Absichten und Handlungen mit dem uns von Gott gesetzten letzten Ziele die rechte Ordnung in sich selbst verwirkliche. Das Schöne der ethischen Ordnung liebt unser Herz unwillkürlich und von selbst, wie das Auge die Farben des Regenbogens; die Liebe des Guten ist ein mit Ueberlegung und meistens auch mit Beschwerde gesetztes Streben, wodurch der freie Wille einer Pflicht genügt" ***).

Wer dasjenige aufgefaßt und festgehalten hat, was wir gegen das Ende des zweiten Abschnittes (72. S. 93 ff.) in Uebereinstimmung mit dem heiligen Thomas ausgeführt haben, der bedarf kaum noch einer weiteren Anleitung, um diese Argumentation zu widerlegen. „Viele

*) Im ersten Kapitel des dritten Abschnittes, S. 99—113.

**) Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 2. c. (S. die Anmerkung n. 101.)

***) Taparelli, Ragioni del bello §. V. n. 12. (La Civiltà catt. ser. 4. vol. 6. p. 51.)

Menschen lieben die Schönheit der Tugend, werden davon entzückt, und sind doch nichts weniger als tugendhaft, streben nicht einmal es zu werden; folglich sind die Liebe zum Schönen und die Liebe zum Guten zwei durchaus verschiedene Dinge: diese ist eigentliche Liebe, jene dagegen uneigentliche"; das ist der Kern des Beweises. Gerade so wahr wie dieser Schluß ist aber der folgende: „Im nördlichen Europa scheint auch die Sonne, aber sie bringt die Traube des Weinstocks nicht zur Reife; folglich ist die Sonne des Nordens von jener des Südens durchaus verschieden." Freilich ist sie es: aber nur in Rücksicht auf den Grad der Wärme, welche sie den nördlichen Gegenden zukommen läßt. Oder wird man aus der Thatsache, daß im Norden der Wein nicht gedeiht, etwa den Schluß ziehen, die Sonne welche über den Dünen des baltischen Meeres aufgeht, sei eine andere, als jene unter welcher die Trauben Campaniens reifen? die erste gebe nur kaltes Licht, die zweite spende auch Wärme? Einen solchen Schluß zieht aber Taparelli. Wenn die Liebe gegen das Schöne der moralischen Ordnung uns nicht immer zur wirklichen Uebung der Tugend führt, so folgt daraus nicht, daß sie nicht eigentliche Liebe derselben ist, sondern nur, daß sie nicht wesentlich jene Stärke hat, deren es zur standhaften Uebung der Tugend bedürfte. Nicht der Art und dem Wesen, nur dem Grade nach ist die doppelte Liebe verschieden, von welcher unser Gegner redet. Die Richtung auf das sittlich Gute, welche der Schöpfer der vernünftigen Natur eingepflanzt, ist auch in dem nicht aufgehoben, der sie verläugnet (41. 42. S. 63 ff.): die von Natur „durchaus gute" *) Seele kann nicht anders als sich des Guten freuen, wo immer es sich ihr in hoher Vollendung darstellt; „unwillkürlich, wie das Auge die Farben des Regenbogens", liebt sie es und wird davon entzückt. Wenn sie es deßungeachtet selber nicht übt, so kömmt das nicht daher, weil sie es nicht wahrhaft liebt, sondern weil sie es minder liebt als etwas Anderes. Denn wenn es sich darum handelt die Tugend zu üben, da redet auch die Eigenliebe, die Selbstsucht, die Begierde mit; durch unfruchtbare Bewunderung und ruhigen Genuß der ethischen Schönheit sahen diese sich nicht gefährdet. Wo das Letztere doch der Fall ist, wo der Habsüchtige durch heroische Entäußerung, der Feigling durch hochherzigen Muth sich beschämt und verletzt fühlt, da wird auch das Vergnügen über die Schönheit dieser ethischen Vorzüge nicht aufkommen.

In dem Gesagten liegt auch die Erklärung der an sich ganz richtigen Bemerkung Rousseau's, welche wir Taparelli anführen hörten. Ein damit übereinstimmender Gedanke findet sich auch bei Schiller. „Schauspiele und Romane", schreibt der Dichter, „eröffnen uns die glänzendsten Züge

---

*) ἀγαθοειδής, *boniformis*. Vgl. S. 119 und die Anmerkung n. 130.

des menschlichen Herzens; unsere Phantasie wird entzündet, unser Herz bleibt kalt; wenigstens ist die Glut, worein es auf diese Weise versetzt wird, nur augenblicklich, und erfriert fürs practische Leben. In dem nämlichen Augenblick, da uns die schmucklose Gutherzigkeit des ehrlichen Puff bis beinahe zu Thränen rührt, zanken wir vielleicht einen anklopfenden Bettler mit Ungestüm ab. Wer weiß, ob nicht eben diese gekünstelte Existenz in einer idealischen Welt unsere Existenz in der wirklichen untergräbt? Wir schweben hier gleichsam um die zwei äußersten Enden der Moralität, Engel und Teufel, und die Mitte — den Menschen — lassen wir liegen" *).

217. Erscheinen in der gegebenen Beleuchtung die zwei Beweise, die einzigen welche unsere Gegner für ihre Ansicht geltend zu machen suchen, vollkommen unhaltbar, so liegt schon in dieser Thatsache allein für den Werth ihres dritten, noch übrigen Grundes, die Berufung auf Thomas nämlich, eine ziemlich ungünstige Vorbedeutung. Denn es wäre doch jedenfalls seltsam, wenn Thomas von Aquin eine Lehre verträte, für welche auch nur Einen stichhaltigen Beweis herzustellen zwei tüchtige Gelehrte umsonst bemüht waren. Wir beschränken uns der in Rede stehenden Berufung gegenüber auf eine einzige Bemerkung.

Während Thomas von Aquin an mehreren Stellen von der Schönheit redet, berufen sich unsere Gegner nur auf eine einzige dieser Stellen **). Wir wollen davon absehen, daß gerade diese am schwersten verständlich ist, wie Toletus im Anfange seiner Erklärung des Artikels selbst bemerkt ***). Dagegen erlauben wir uns eine Frage. Thomas lehrt an jener Stelle, wie wir schon zweimal erwähnt haben: „Schön ist dasjenige, welches anzuschauen Genuß bringt" 42). Mit welchem Rechte drücken unsere Gegner diesen Gedanken so aus: „Schön ist dasjenige, welches anzuschauen dem Erkenntnißvermögen Genuß bringt"? Eines und dasselbe sagen diese zwei Sätze doch gewiß nicht. Denn daß es dem vernünftigen Geiste Genuß bringt, irgend einen bestimmten Gegenstand zu erkennen, das kann allerdings daher kommen, weil derselbe dem Erkenntnißvermögen den angemessenen Stoff bietet zu der ihm eigenen Thätigkeit; aber eben so gut kann die Erklärung dieses Genusses in jenem anderen psychologischen Gesetze liegen, welches wir früher nach Pallavicini selbst und nach dem heiligen Augustin festgestellt haben, und das wir damals Thomas von Aquin so ausdrücken hörten: „Wo es

---

*) Schiller, „Eine großmüthige Handlung aus der neuesten Geschichte". Bd. 10. S. 72.

**) S. 1. p. q. 5. a. 4. ad 1.

***) „Articulus est difficilis." Tolet. Enarr. in S. Thom. Summ. 1. p. q. 5. a. 4.

sich um übersinnliche Gutheit handelt, da erreichen wir den Gegenstand unseres Strebens dadurch, daß derselbe sich uns im Erkenntnißacte darstellt, und hieran schließt sich dann im Strebevermögen der Genuß" *). Nochmals, was berechtigt die Vertreter der Ansicht die wir bekämpfen zu der Behauptung, der Genuß welchen nach dem von ihnen verwertheten Satze der Summa die Anschauung schöner Gegenstände gewährt, gründe sich nach Thomas auf die erste der zwei bezeichneten Rücksichten, und nicht auf die zweite? Gerade auch an jener Stelle auf welche sie sich berufen, spricht Thomas den Gedanken aus den er mehrfach anderswo wiederholt, daß nämlich „die Gutheit und die Schönheit objectiv und der Sache nach dasselbe seyen" **); hätte nicht schon dieser Gedanke sie vielmehr auf die zweite der angegebenen Rücksichten hinweisen sollen?

Solange jene Berechtigung nicht nachgewiesen wird, stellen wir ohne Zweifel mit vollstem Recht in Abrede, daß die Lehre unserer Gegner jene des heiligen Thomas sey. Denn wir haben nicht allein bei der in den vier ersten Abschnitten gegebenen Entwickelung fast überall die Anschauungen des heiligen Kirchenlehrers zu Grunde gelegt: sondern wir haben in der zweiten Formel unserer Definition der Schönheit mit Kleutgen genau seinen Gedanken wiedergegeben, und zu alle dem noch in einem eigenen Artikel den eingehenden Beweis geliefert, daß unsere Bestimmung des Wesens der Schönheit der Lehre des heiligen Thomas vollkommen entspricht ***).

§. 3.

Ein neuester Versuch nach derselben Richtung wie die vorigen.

Das Wesen der Schönheit in einer Abhandlung der Neapolitanischen Zeitschrift *La scienza e la fede,* angeblich nach Thomas von Aquin. Das Princip von welchem die Verfasser ausgehen, entspricht weder der Lehre des heiligen Thomas, noch ist es wissenschaftlich zuläßig. Nach dem von ihnen aufgestellten Begriffe fällt die Schönheit mit der Wahrheit zusammen; ganz mit Unrecht wird von ihnen dieser Verwechselung Plato beschuldigt. Ihre Behauptung, nach welcher die „Ordnung" und ähnliche Vorzüge durch das niedere Erkenntnißvermögen aufgefaßt würden, steht mit jeder guten Philosophie, und namentlich auch mit der Lehre des heiligen Thomas in Widerspruch. Der Ausdruck „sinnliche Schönheit".

218. Die in Neapel erscheinende italienische Zeitschrift *La scienza e la fede* brachte in den Jahren 1878 und 1879 in einer Reihe von

*) Vgl. oben N. 69. 70. S. 90 ff., und unter den Anmerkungen n. 94.

**) Anmerkungen, n. 156. 9. 45.

***) Man vergleiche oben N. 110. S. 149 f. und N. 112—114. S. 152 ff.

Artikeln eine Abhandlung unter dem Titel: „Die Wahrheit, die Gutheit und die Schönheit nach dem heiligen Thomas" *), als deren Verfasser zwei Neapolitanische Priester, die Brüder Johann und Michael Menichini, genannt sind. In Rücksicht auf unseren Gegenstand definiren die Verfasser: „Die Schönheit eines Dinges ist jene Beschaffenheit desselben, vermöge deren es die Harmonie (oder die Ordnung) seines eigenen Wesens offenbart 263). Die ganze Auffassung ist, wie schon aus dieser Definition hervorgeht, von den in den zwei letzten Paragraphen behandelten nicht sehr verschieden. Auch Toletus hörten wir ja „die Ordnung" als den Vorzug bezeichnen, welcher den Grund der Schönheit eines Dinges bilde; und wenn die zwei Neapolitanischen Gelehrten die Schönheit nicht bloß, wie Toletus, von der Vernunft, sondern auch von dem niederen Erkenntnißvermögen aufgefaßt werden lassen, so waren dieser Ansicht ja auch, mehr oder weniger, Pallavicini, Rogacci und Taparelli.

Um eine Widerlegung der in Rede stehenden Auffassung kann es sich, nach allem in dem letzten Paragraphen sowohl als in den vier ersten Abschnitten Gesagten, an dieser Stelle offenbar nicht mehr handeln. Dagegen sollen hier einige Bemerkungen ihre Stelle finden, von denen die zweite und dritte (N. 220. 221. S. 309 ff.) nicht bloß die Lehre der Neapolitanischen Zeitschrift, sondern zugleich auch die in den zwei vorhergehenden Paragraphen bereits besprochenen Auffassungen des Weiteren beleuchten können.

219. Die Verfasser der Abhandlung in der italienischen Zeitschrift gehen von der Wahrheit aus, daß jedes Seyende wahr, gut und schön ist **). Wenn sie für diese Thatsache keinen weiteren Beweis bringen als den, daß Thomas von Aquin so lehre, so kann das gerade nicht als ein Mangel gelten: denn sie wollen ja eben nur „die Lehre des heiligen Thomas" geben. An die bezeichnete Wahrheit knüpfen sie dann einen Satz, der für die ganze folgende Bestimmung der drei in Frage stehenden Begriffe das Fundament und den Ausgangspunkt bildet. Dieser Satz lautet so:

„Man sieht leicht, daß jedes Wesen, von welcher Art es auch seyn mag, mit drei Eigenschaften ausgestattet ist. Es liegt nämlich in jedem Wesen das Bestreben,

1) sich zu offenbaren, so wie es in sich selber ist;

2) die Ordnung zu offenbaren welche in ihm besteht;

3) anderen Wesen seine eigene Vollkommenheit mitzutheilen" 264).

Die erste dieser drei Eigenschaften aller Dinge, heißt es dann weiter,

---

*) „Del vero, del buono e del bello secondo san Tommaso." La scienza e la fede (Napoli 1878. 1879) vol. 110—115.

**) La scienza e la fede, vol. 110. pag. 116 ss.

ist die Wahrheit derselben, die zweite ihre Schönheit, und die dritte ihre Gutheit *).

Diese Entwickelung der drei in Rede stehenden Transcendentalbegriffe, das läßt sich nicht verkennen, ist einfach und verständlich. Aber mir dünkt, sie ist nichts weniger, als die Lehre des heiligen Thomas; und sie ist überdies philosophisch unzuläßig.

Thomas von Aquin verfährt, um die Begriffe der Wahrheit und der Gutheit zu entwickeln, in gerade entgegengesetzter Weise. Er schreibt nicht zuerst den Dingen bestimmte Eigenschaften, und noch weniger „Bestrebungen" *(tendenze)* zu, auf Grund deren sich dann die Verschiedenheit der psychischen Thätigkeiten und Vermögen ergäbe: sondern er geht von der Thatsache aus, welche in Verbindung mit der urtheilenden Vernunft das Selbstbewußtseyn bezeugt und feststellt, daß nämlich die menschliche Seele zwei wesentlich und der Art nach verschiedene Thätigkeiten vollzieht, Erkenntnisse und Strebungen. Insofern das Ding, folgert er dann, in Beziehung treten kann zu dem vernünftigen Erkennen, besitzt es Wahrheit; insofern es dazu angethan ist, Gegenstand des Strebens zu seyn, besitzt es Gutheit **). Denkt man sich dagegen das Ding gelöst von dem vernünftigen Geiste, und ohne alle Beziehung zu einem Solchen, dann hat es weder Wahrheit noch Gutheit ***).

Wir sagten überdies, das Verfahren der zwei Gelehrten sey philosophisch unzuläßig.

Zunächst kann von einem „Bestreben" das den Dingen eigen sey, „ihr Wesen zu offenbaren" und „ihre Vollkommenheit anderen Wesen mitzutheilen", doch nicht wohl die Rede seyn. Ich meine, es ist dem Golde, der Eiche, dem Adler oder dem Löwen vollkommen gleichgültig, ob sie von einem vernünftigen Geiste erkannt werden, oder nicht; und wenn das Eisen von uns freilich für mancherlei Zwecke verwendet werden kann, wenn das Reh geeignet ist, uns als Nahrung zu dienen, und der Ochs gut vor dem Pfluge, so zeigt sich von einem „Bestreben" oder einer „Tendenz", in solche Beziehung zum Menschen zu treten, doch nie eine Spur in diesen Geschöpfen Gottes.

Noch bedeutender als dieser, ist aber ein anderer Fehler: die Unterscheidung der zwei an erster und zweiter Stelle von den Verfassern aufgeführten Eigenschaften der Dinge erscheint durchaus willkürlich, und durch nichts begründet. „Jedes Wesen hat das Bestreben, sich zu offen-

*) La scienza e la fede vol. 110. p. 127 ss.

**) Thom. de verit. q. 1. a. 1. q. 21. a. 1. (S. die Anmerkungen n. 199. 200.) Vgl. meine Abhandlung „Das Gemüth . . ." N. 26, die letzte Note (S. 69), und N. 3. S. 17 ff.

***) Thom. de verit. q. 1. a. 2. extr. (Anmerkungen, n. 201.)

baren, so wie es in sich selber ist", und „Jedes Wesen hat das Bestreben, die Ordnung zu offenbaren welche in ihm besteht": — sind denn das wirklich zwei, sind es von einander verschiedene Eigenschaften des Dinges? ist in dem „wie es in sich selber ist" nicht „die Ordnung die in ihm besteht" bereits enthalten? oder ist es möglich, daß der vernünftige Geist das Ding „wie es in sich selber ist" erkenne, ohne eben damit auch „die Ordnung" zu erkennen, welche „in dem Dinge besteht"? Höchstens in sofern kann man die Erkenntniß des Dinges „in sich" von der Erkenntniß der in dem Dinge bestehenden „Ordnung" unterscheiden wollen, als die erste unvollständig wäre, die zweite vollständig. Aber wenn man auf Grund dessen den Dingen zwei Eigenschaften zuspricht, nämlich die, unvollständig erkannt, und die andere, vollständig erkannt werden zu können, und diese Eigenschaften als zwei der Art nach verschiedene neben einander stellt, ist das wohl philosophisch?

220. Der Grund weßhalb die zwei Neapolitanischen Gelehrten die eben besprochene Unterscheidung aufstellen, liegt einzig in dem Bestreben, einen Begriff der Schönheit zu finden der von jenem der Wahrheit verschieden sey. Wie jene Unterscheidung eine ganz ungegründete, rein willkürliche Trennung von Dingen die Eines sind, so ist in Folge dessen auch die Schönheit die sie definiren, nichts mehr und nichts weniger als die Wahrheit. Hören wir sie wieder selber:

„Die Wahrheit ist die Beschaffenheit des Seyenden, vermöge deren dieses sich selbst und seine Natur offenbart; die Schönheit aber ist jene Beschaffenheit des Seyenden, vermöge deren es die Ordnung offenbart nach welcher es gebildet ist" 265).

Wo liegt in diesen Definitionen das specifisch Besondere, wodurch die Schönheit von der Wahrheit verschieden ist? Die eine wie die andere Eigenschaft gehört, den Definitionen zufolge, dem Dinge an, insofern es etwas ihm selber Eigenes „offenbart", d. h. insofern es Gegenstand des Erkennens ist; die Verschiedenheit beider Eigenschaften kann sich mithin einzig darauf gründen, daß in dem einen Falle „das Ding selbst und seine Natur" erkannt wird, in dem anderen „die Ordnung nach welcher es gebildet ist". Aber dadurch, daß etwas erkannt werden, Gegenstand des höheren Erkenntnißvermögens seyn kann, besitzt es eben nur eine einzige besondere Beschaffenheit, nämlich Wahrheit (115. S. 155 f.); und die Rücksicht, daß die Erkenntniß entweder minder oder mehr vollständig ist, begründet in keiner Weise die Unterscheidung von zwei besonderen Beschaffenheiten. Die „Schönheit" unserer zwei Gelehrten ist nichts weiter als die „Wahrheit".

Um so mehr muß es überraschen, wenn man dieselben gerade dieses Fehlers, der in ihrer eigenen Auffassung zu Tage tritt, ganz mit Unrecht

den Plato beschuldigen hört. „Der griechische Philosoph", erklären sie, „vermischt oder verwechselt *(confonde)* den Begriff der Schönheit mit dem der Wahrheit" *). Hiervon war Plato doch in der That weit genug entfernt; den mehr als genügenden Beweis dafür bilden die Stellen die wir in früheren Abschnitten, namentlich im ersten, dritten und vierten, aus seinen Dialogen angeführt haben. Und viel begründeter könnte sicher der freilich gleichfalls ungerechte, und durch nichts erwiesene Vorwurf Vischers erscheinen, die Socratische Wissenschaft habe „das Schöne nicht gehörig vom Guten unterschieden" **).

Aber kommen wir auf unsern eigentlichen Gegenstand zurück. Man erwiedert uns vielleicht dem vorher Gesagten gegenüber, die Erkenntniß der „Ordnung" bringe dem Geiste Genuß: darin liege der Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit. Das hörten wir früher bereits den Cardinal Toletus sagen, und, wenngleich nicht ganz mit denselben Worten, die übrigen Gelehrten, deren Anschauungen in den zwei vorhergehenden Paragraphen besprochen wurden 266); auch die zwei Verfasser unterlassen nicht, es hervorzuheben ***). Aber unter diesem Genuß verstehen sie alle insgesammt lediglich intellectualen Genuß. Bringt aber Solchen dem Geiste bloß die Erkenntniß der „Ordnung", und nicht vielmehr die Erkenntniß jedes anderen Vorzugs, überhaupt jede Erkenntniß? †) Und können Doctrinen dieser Art als die Lehre des heiligen Thomas gelten wollen, wo dieser ausdrücklich sagt, „die Gutheit der Dinge dem höheren Erkenntnißvermögen gegenüber", also dasjenige wodurch sie dem Geiste intellectualen Genuß gewähren, bestehe in „der Wahrheit" derselben? 87)

Einzig und allein wenn man sagte, es sey „Genuß aus eigentlicher Liebe" den die Erkenntniß der „Ordnung" dem vernünftigen Geiste gewährt, einzig dann hätte man ein Moment genannt, auf Grund dessen man berechtigt wäre, die Ordnung die an einem Gegenstande hervortritt, von dem Gegenstande selbst insofern derselbe einfach erkennbar ist, zu unterscheiden, und zu sagen, unter dieser Rücksicht müsse demselben Wahr=

*) La scienza e la fede vol. 110. p. 441.

**) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 1.

Die zwei Verfasser der italienischen Abhandlung sagen an der eben bezeichneten Stelle auch, Plato habe gelehrt, daß „die Schönheit das Leuchten der Wahrheit" sey, „lo splendore del vero", *splendor veri.* Ganz die nämliche Behauptung ist mir in mehreren Büchern begegnet; auffallend ist dabei, daß nicht Eines es der Mühe werth findet, die Worte im Originaltext zu geben, oder wenigstens die Stelle zu bezeichnen, wo Plato diesen Ausspruch gethan. Ich bin geneigt, die Behauptung für eine Fabel zu halten, welche ein Schriftsteller dem anderen in frommem Glauben nacherzählt; und ich habe gute Gründe, so zu denken.

***) La scienza e la fede vol. 110. p. 129. 449 ss.

†) Vgl. oben N. 184. S. 258 ff.

heit zugesprochen werden, unter jener dagegen Schönheit. Aber dann hätte man eben, wenigstens ihrem wesentlichsten Elemente nach, unsere Definition adoptirt.

221. Gerade dieses Moment, die Beziehung der Ordnung und der Schönheit zum Strebevermögen, schließt aber die Neapolitanische Abhandlung aus. Wer hieran noch zweifeln wollte, der dürfte nur Sätze lesen wie die folgenden:

„Aus Allem was wir über das eigentliche Wesen der Schönheit gesagt haben, geht hervor, daß die Schönheit ausschließlich zum Erkenntnißvermögen in Beziehung steht. Denn wenn die Schönheit eines Dinges ihrem Wesen nach jene Beschaffenheit desselben ist, vermöge deren es die ihm eigene Ordnung offenbart, dann kann eben die Schönheit nur zum Erkenntnißvermögen Beziehung haben: denn nur dieses kann im Stande seyn, jene Ordnung wahrzunehmen oder zu erkennen. Darum sagte der heilige Thomas: ‚Die Schönheit steht in Beziehung zum Erkenntnißvermögen'" *).

Indeß die Unhaltbarkeit dieser Argumentation ergibt sich bereits aus dem Früheren; jetzt ist es uns um einen anderen Gedanken der Neapolitanischen Gelehrten zu thun. Dieselben fahren nämlich nach den eben angeführten Worten also fort:

„Wie nun der Mensch ein zweifaches Erkenntnißvermögen besitzt, ein höheres nämlich und ein niederes, so müssen wir sagen, daß die Schönheit durch das eine und durch das andere wahrgenommen werden kann: das heißt, daß wir mittelst des sinnlichen Erkenntnißvermögens die sinnliche Schönheit wahrnehmen, und mittelst der Vernunft die geistige Schönheit erkennen" 267).

In voller Uebereinstimmung hiermit wird gegen das Ende der Abhandlung betont, daß „es ganz eigentlich die Sinne sind, welche die sinnliche Schönheit wahrnehmen. Denn wenngleich darüber die Gelehrten streiten, ob alle unsere Sinne die Befähigung besitzen, die sinnliche Schönheit wahrzunehmen: das steht doch bei allen (?) fest, daß der Gesichtsinn und der Gehörsinn die physische *(sic)* Schönheit erfassen" 268).

Ich will mich, was diese Sätze angeht, nicht über die sonderbare Bedeutung aufhalten, in welcher in dem letzten das Wort „physisch" gebraucht wird. Der Zusammenhang beweist, daß es soviel sagen soll wie „sinnlich wahrnehmbar". Aber sind denn diese Begriffe identisch? ist die Schönheit des Engels etwa nicht „physische" Schönheit? In wissenschaftlichen Arbeiten sollte eine ungenaue Ausdrucksweise dieser Art

*) La scienza e la fede vol. 110. pag. 448.

Die hier angeführten Worte des heiligen Thomas findet man in unseren Anmerkungen n. 166; den Sinn derselben haben wir oben, N. 114. S. 154 f., erklärt.

doch nicht vorkommen; die Ascetik, — jene der die Begriffe fehlen, — besitzt in dieser Rücksicht freilich weitgehende Privilegien. Indeß nicht um den übel gewählten Ausdruck ist es mir zu thun. Was ich wissen möchte, das ist, wie die „Sinne" es denn eigentlich machen, die „Ordnung" aufzufassen, — oder wenn man mit dieser Uebersetzung von *armonia* nicht zufrieden seyn sollte, die „Uebereinstimmung", die „Verhältnißmäßigkeit", die „Verbindung der verschiedenen Theile zur Einheit" *). Soviel mir bekannt ist, faßt Vorzüge dieser Art nur ein Vermögen auf, das im Stande ist, Begriffe zu bilden und gegenseitige Beziehungen von Dingen zu erkennen. Daß das auch die Augen und die Ohren, oder einer der übrigen Sinne vermöchten, das hat, glaube ich, noch nie eine gute Philosophie behauptet; St. Augustin, Cicero, Thomas von Aquin stellen es jedenfalls entschieden in Abrede, wie wir bereits im Anfange des ersten Abschnittes gesehen haben **). Wenn also das Wesen der Schönheit in der „Ordnung" besteht, in der „Verbindung der verschiedenen Theile zur Einheit", wie kann man dann sagen, daß wir „mittelst des sinnlichen Erkenntnißvermögens die sinnliche Schönheit wahrnehmen", und daß es „ganz eigentlich die Sinne sind, welche die sinnliche Schönheit wahrnehmen"? Und wie kann man das sogar in einer Abhandlung sagen, in welcher man den Begriff der Schönheit ausdrücklich „nach dem heiligen Thomas" zu entwickeln unternimmt?

222. Zuletzt noch ein Wort über den Ausdruck „sinnliche Schönheit". Die Ungenauigkeit mit welcher vielfach gedacht, geredet, und leider auch geschrieben wird, hat die Folge gehabt, daß man die Wendungen „sinnliche Schönheit", „körperliche Schönheit", häufig liest und hört. Wer richtig denkt, der rectificirt selber bei sich die schiefe Bezeichnung, und verbindet damit den Begriff: „die Schönheit sinnlich wahrnehmbarer, oder körperlicher Dinge". Denn eine „Schönheit" im eigentlichen Sinne des Wortes, welche die Sinne wahrnehmen könnten, gibt es ja nicht; wir haben das hier wohl nicht mehr zu beweisen.

Soll deßungeachtet der in Rede stehende Ausdruck „sinnliche Schönheit" eine Eigenschaft bezeichnen, welche der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich ist, dann kann das Wort „Schönheit" nur in einem weiteren, ganz uneigentlichen Sinne genommen werden, in der allgemeinen Bedeutung nämlich von „Angenehmheit". Es würde in diesem Falle, wie es auch bei anderen Wörtern mitunter geschieht, der Name einer besonderen Art für die ganze Gattung gebraucht. Denn es kann ja die

---

*) Diese Ausdrücke, und mit ihnen auch die „Ordnung", werden von den Neapolitanischen Verfassern ausdrücklich als mit *armonia* gleichbedeutend angegeben. S. die Anmerkung n. 269.

**) Oben, N. 16. 17. S. 27—30. — Anmerkungen, n. 12. 14. 15. 16.

„Angenehmheit“ überhaupt, d. h. jene Beschaffenheit der Dinge vermöge deren sie uns Genuß gewähren, immerhin als die Gattung betrachtet werden, unter welche dann als Art, wie die „vegetative Angenehmheit“, die „sinnliche“, die „intellectuale“, so auch die „kalleologische Angenehmheit“, d. h. die Schönheit fällt. Aber empfehlenswerth ist diese ungenaue Ausdrucksweise offenbar um so weniger, je schwerer es gerade auf diesem Gebiete ist, die rechten Begriffe festzuhalten; je größere Unklarheit und Verwirrung überhaupt auf demselben herrscht; und je sorgfältiger man namentlich darauf bedacht seyn sollte, dem Sensualismus auch nicht einen Schein von Berechtigung zu bieten, als ob es nun auch ihm frei stände, das vegetativ Angenehme „schön“ zu nennen, und die somatische Lust „ästhetisches Vergnügen“. In einer wissenschaftlichen Abhandlung aber die gerade darauf ausgeht, den Begriff der Schönheit festzustellen, muß eine Ungenauigkeit dieser Art ohne Zweifel als ganz unzuläßig gelten.

Drittes Kapitel.

Definitionen der Schönheit die schon darum ungenügend erscheinen müssen, weil sie zu wenig bestimmt sind.

Petavius. Definitionen auf pantheistischer Grundlage: Schelling; Vischer. A. Kuhn. Schillers Lehre über „das Menschliche“ und „das Schöne“. Hutcheson, Shaftesbury, Cartesius, André, und „Viele nach ihnen“, als Vertreter der stark verbreiteten Erklärung, wonach die Schönheit „die Einheit in der Vielheit und Mannichfaltigkeit“ seyn soll.

223. Die Rücksicht, nach welcher wir die jetzt noch zu besprechenden Auffassungen, so verschiedenen Richtungen ihre Vertreter auch angehören, mit einander verbinden, wurde im Anfange dieses Abschnittes (S. 283) bereits angegeben.

Dionysius Petavius sieht sich veranlaßt, den Begriff der Schönheit festzustellen, wo er in seinem großen Werke „Ueber Gott und seine Eigenschaften“ von der Schönheit Gottes zu handeln hat. Das Resultat seiner Untersuchung gibt er in diesen Worten: „Die Schönheit eines Dinges ist nach meiner Auffassung nichts Anderes, als eine gewisse Uebereinstimmung desselben mit jenem vollkommenen Muster und Urbilde, dem es seiner Natur nach entsprechen soll“ 270). Nach weiteren Erklärungen heißt es bald darauf: „Wir können schließlich so definiren: Schön ist dasjenige, dessen Erkenntniß uns darum Genuß gewährt, weil es seinem Urbilde oder seiner Idee genau entspricht“ 271).

Ein wesentlicher Mangel dieser Definition besteht offenbar darin, daß sie weder sagt noch andeutet, warum (psychologisch) die Anschauung

von Dingen der bezeichneten Art uns Genuß gewährt, und was hiermit enge zusammenhängt, von welcher Art der kalleologische Genuß sey, ob „intellectualer", oder „Genuß aus eigentlicher Liebe". Ueberdies scheint uns den angeführten Sätzen die nothwendige Klarheit abzugehen; auch durch die Erläuterungen welche Petavius gibt, läßt sich ihr Sinn nicht mit voller Bestimmtheit feststellen 272). Und auf alle Erscheinungen die mit Recht „schön" genannt werden, dürfte zudem seine Definition sich keineswegs anwenden lassen.

224. Eine Definition der Schönheit welche aus den Anschauungen des Pantheismus hervorgeht, hat eigentlich keinen Anspruch darauf, hier eine Stelle zu finden. Warum ich sie dennoch nicht übergehe, das wird sich bald ergeben. Nach Schelling ist die Schönheit „Identität des Unendlichen und des Endlichen, des Idealen und des Realen, der Nothwendigkeit und der Freiheit, in sinnlicher Erscheinung angeschaut" *). Wie das „große Conversations-Lexicon" von Meyer (Art. Aesthetik) uns belehrt, „war es Schelling vorbehalten, die Aesthetik auf ihren absoluten Standpunkt zu erheben . ."; Kuhn erklärt ihn für den „bedeutendsten Aesthetiker" **), und ein anderer katholischer Gelehrter berichtet, daß „erst Schelling auf dem Gebiete des Schönen Bahn brach, und durch seinen Satz von der Identität des Idealen und Realen ein klares Begreifen dessen, was schön sey, und damit auch die wissenschaftliche Begründung der Aesthetik möglich machte" ***). Auch Lotze läßt auf die von uns vorher nach ihm gegebene Definition Schellings die Bemerkung folgen: „Die begeisterte Zustimmung Vieler, die hierdurch ihrer eigenen Empfindung Ausdruck gegeben sahen, beweist, daß diese Bezeichnungen ohne Zweifel eine für die Aesthetik aufzubewahrende Wahrheit enthalten.

Aber", setzt Lotze sofort bei, „aber die Fassung der Ausdrücke ist nicht so bestimmt, um selbst im Sinne der eigenen Speculation Schellings unzweideutig zu seyn." Das ist ein scharfes Urtheil: eine Definition von der Solches gesagt werden muß, kann schwerlich besonderen Werth haben, auch wenn sie nicht, wie die in Rede stehende, im Boden des Pantheismus wurzelte. Lotze begründet sein Urtheil sehr eingehend †). Wir können es nicht als unsere Aufgabe betrachten, uns auf eine Wider-

*) Lotze, S. 137. (Citirt 18.)

**) A. Kuhn, Die Idee des Schönen, in ihrer Entwickelung bei den Alten bis in unsere Tage (Berlin 1863) S. 84.

***) „Kirchenlexicon" (1. Aufl.) Art. Aesthetik. Man glaubt in dieser Abhandlung Vischer reden zu hören. Seine Definition wird vorausgeschickt, und die sich daran schließende Erörterung über „das Schöne nach seinem innern Seyn und Wesen" ist einfach eine gedrängte Skizze des ersten Theiles seiner Aesthetik, natürlich ohne seine pantheistischen Voraussetzungen und Consequenzen.

†) Lotze, S. 137—147. (Cit. 18.)

legung der Schellingischen Auffassung einzulassen. Daß dieselbe eine so begeisterte Aufnahme fand; daß überhaupt eine Philosophie welche „das Christenthum in seinen Grundprincipien negirte, auch bei Solchen Anklang fand, die auf christlichem Boden standen", das ist jedenfalls ein Zeichen der Zeit, und nicht ein günstiges. „Der Reiz der Neuheit, und der kühne Flug der Phantasie welcher in derselben hervortrat, mag das Seinige dazu beigetragen haben" *). Ohne Zweifel; aber der eigentlichere Grund lag darin, daß man von Thomas von Aquin nichts mehr wußte, und überhaupt jede Philosophie verloren hatte.

225. Für Leser die sich etwa dafür interessiren könnten, geben wir Vischers abstruse Gedanken über das Wesen der Schönheit, oder wie Vischer zu sagen pflegt „des Schönen", in der Anmerkung n. 273. Hier soll zunächst noch ein zweiter Satz von Schelling folgen. Derselbe findet „Schönheit da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriffe so angemessen ist, daß dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Reale, und *in concreto* angeschaut wird" **). Wir führen diesen Gedanken an, einerseits, weil er an die vorher erwähnte Erklärung des Petavius erinnert, und sich ausnimmt, als wäre er eben diese, nur in pantheistischer Gestalt; anderseits zugleich, weil er uns, aber in theistischer Fassung, in der bereits genannten Schrift von A. Kuhn abermals entgegentritt. Durch Vergleichung der Auffassungen der alten und neuen Philosophie gelangt nämlich dieser Gelehrte zu folgendem Resultat: „Die Erscheinung Gottes in den Dingen, die in einem Kunstwerke ausgedrückte göttliche, sichtbar oder hörbar gewordene Idee, — das ist das Schöne in ihm" ***).

Wir wollen, was diese Lehre betrifft, davon absehen, daß die Schönheit nicht bloß ein Attribut von „Kunstwerken" ist, sondern sich, wie auch Kuhn selber hervorhebt, in der gesammten Natur findet; wir wollen nicht wiederholen, daß sie eben so gut, und mehr, dem Geiste eigen ist als den körperlichen Dingen, wie Kuhn es gleichfalls nicht in Abrede stellt. Darum wird derselbe uns vielleicht nicht widersprechen, wenn wir den Gedanken welcher das Resultat seiner Forschungen bildet, allgemeiner und zugleich genauer so geben: „Die Dinge sind schön, insofern sie sich als Ausdrücke der göttlichen Ideen darstellen." In dieser Weise gefaßt, ist der Satz vollkommen wahr; aber als Erklärung der Schönheit kann er offenbar nicht gelten. Denn ganz dasselbe läßt sich von den übrigen Transcendentalbegriffen sagen. Nicht bloß schön, sondern auch wahr und gut sind die Dinge, weil sie den Ideen der Weisheit Gottes entsprechen, — und eben hierdurch sind sie auch. Kuhn nennt uns den

---

*) Stöckl, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie (2. Aufl.) S. 809.

**) Lotze, S. 139. (Cit. 18.)

***) A. Kuhn, S. 89. 91. (Citirt 314.)

entfernteren ontologischen Grund der Schönheit, aber er erklärt nicht ihr Wesen.

226. Schillers Ansicht von der Schönheit ist uns bei einem anderen Anlasse bereits begegnet. Ihm gilt die Schönheit, in Essers Fassung, als „die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen (des Idealen und Realen), welche Vereinigung erst das wahrhaft Wirkliche sey"; oder anders, in engerem Anschlusse an Schillers Ausdrücke, als „das Gleichgewicht zwischen Form und Stoff". „Daraus folgt, wie auch Schiller selbst sagt, daß das Menschliche und das Schöne eigentlich Eines sey. Es folgt ebenso, daß das wahrhaft Schöne nur der Mensch, aber weder leblose Objecte noch reine Geister seyen; daß diesen das Schöne höchstens nur in Uebertragung des Menschlichen beigelegt werden könne. Eigentlich schön ist nur das wahre menschliche Subject, und der Begriff der Schönheit entsteht nur durch Abstraction von demselben. Nicht, das wahrhaft Menschliche ist ein Schönes, sondern das wahrhaft Menschliche ist das Schöne" *).

Der Leser erinnert sich noch der im fünften Abschnitt erwähnten Klage die Schiller über sich selber führte, daß ihn nämlich zuweilen, wo er philosophirt, der Dichter übereilt habe. Die eben angeführten Gedanken beweisen, daß die Klage nicht ungerecht war. — Hinsichtlich der Ausdrücke „das Schöne", „das Menschliche", verweisen wir auf das im Anfange (4. 5. S. 7 ff.) Gesagte. Ein tüchtiger Gelehrter, wenn auch wenig gekannt, der vor nicht langer Zeit als hochbetagter Greis gestorben ist, hat schon im Jahre 1828 dieses *„Genus neutrum"* der deutschen Wissenschaft besungen:

Ei, wie erspürt ihr das Wahre, wie schnappt ihr das Gute im Flug weg!
Und das Schöne, ihr habt's zappelnd in Liebe erreicht!
Aber das Menschliche erst, das Göttliche dann und das Andre!
Ach, euch bleibt die Idee stets ungewissen Geschlechts **).

227. Noch Eine Definition der Schönheit, und zwar eine solche, die der Wahrheit jedenfalls näher steht, als Schillers, Schellings und Vischers Gedanken; dann mag es genug seyn. Wir meinen die bekannte, und vielleicht am meisten gebräuchliche: „Die Schönheit ist die Einheit in der Vielheit und Mannichfaltigkeit" ***). Als Vertreter dieser Formel erscheinen in der neueren Zeit Shaftesbury und Hutcheson †); nach

---

*) R. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik (Wien 1858) S. 502. — Vgl. Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, Brief 15. 16. 17. (Bd. 12. S. 70 ff.)

**) Joseph Fick. Vgl. Hist.-pol. Blätter, 1882, Bd. 89. S. 333 ff.

***) *Unitas in multitudine et varietate.*

†) R. Zimmermann, a. a. O. S. 274 ff. 283. 288 ff.

Sanseverino auch Cartesius und namentlich André, und „Viele nach ihnen" *).

Manche wollen die Formel auf den heiligen Augustin zurückführen; das dürfte jedenfalls unrichtig seyn. Denn einerseits findet sich der Ausdruck selbst, in der angeführten Fassung bei St. Augustin nirgends. Anderseits ist „Einheit in der Vielheit und Mannichfaltigkeit" offenbar ganz dasselbe, wie „Ordnung", oder „innere Uebereinstimmung der Theile", oder „Verhältnißmäßigkeit", oder „Harmonie". Die Ansicht, das Wesen der Schönheit bestehe in dem durch diese Ausdrücke bezeichneten Vorzuge, ist aber viel älter als der heilige Augustin. Bereits Plotin nennt sie die „fast allgemein herrschende Auffassung", und widerlegt sie eingehend **); Creuzer aber weist nach, daß sie einem der berühmtesten griechischen Bildhauer, dem Polyclet, ihren Ursprung verdankt, von Chrysippus adoptirt wurde, und in Folge dessen namentlich in der stoischen Schule stark verbreitet war ***).

Was dann den Werth der Formel, als Definition der Schönheit betrifft, so ist zunächst der Zusatz „in der Vielheit und Mannichfaltigkeit" ganz entbehrlich. Lassen wir ihn fallen, so finden wir in jenem Briefe des heiligen Augustin, auf welchen die Vertreter der Formel sich zu berufen pflegen, einen Gedanken, der für die Letztere zu sprechen scheinen kann: „Das bestimmende Princip aller Schönheit ist die Einheit" 274). Aber damit will Augustin keineswegs eine Definition der Schönheit geben; man lese nur den Gedanken aufmerksam im Zusammenhange. Was der heilige Kirchenlehrer sagt, ist vollkommen wahr: Je vollendetere „Einheit" in dem Seyn eines Wesens herrscht, desto beseligender ist seine Schönheit. Aber desto reicher ist auch zugleich seine Gutheit, desto voller das Licht seiner Wahrheit, und desto größer die Fülle seines Seyns; gerade so wahr, wie der angeführte, würden deßhalb auch die Sätze seyn: „Das bestimmende Princip aller Gutheit — oder, aller Wahrheit, — ist die Einheit." Der heilige Augustin nennt die Einheit das Princip der Schönheit lediglich darum, weil eben dieser Begriff ihn am unmittelbarsten zu der Folgerung führt, um die es ihm gerade zu thun ist.

Stimmen wir hiernach dem heiligen Augustin vollkommen bei, so müssen wir dagegen denen welche durch seinen Gedanken den Begriff der Schönheit ausdrücken zu können glauben, Aehnliches erwiedern, wie wir einer anderen Erklärung gegenüber schon vorher bemerkten, nämlich

*) Sanseverino, Elementa Philosophiae christ. (Neapoli 1865) vol. 2. n. 174. pag. 96.

**) Plotin. de pulchritud. cap. 1. ed. Basil. p. 50 D. 51. Creuzer p. 6. sqq.

***) Creuzer, Annotat. in Plotin. libr. de pulchritud. pag. 149. sq.

daß die Einheit wohl als der ontologische Grund der Schönheit bezeichnet werden kann, aber für sich allein noch keineswegs das Wesen der Letzteren vollständig ausdrückt. Denn, wie wir im vierten Abschnitt nachgewiesen haben, die Schönheit ist wesentlich ein „relatives“ Attribut; sie ist den Dingen nur eigen auf Grund der Beziehung, in welche dieselben zu einer bestimmten Thätigkeit des vernünftigen Geistes treten; eine Formel welche, wie jene um die es sich handelt, sie als eine „absolute“ Eigenschaft der Dinge erscheinen läßt, wird darum als Definition immer unrichtig seyn. (Vgl. N. 124. S. 164 ff.)

Schluß des ersten Buches.

Die Schönheit gegenüber den anderen „ästhetischen Vorzügen“.

228. Die in den vorhergehenden Kapiteln aufgeführten Erklärungen des Wesens der Schönheit sind unter allen, welche wir als mit der im vierten Abschnitt von uns gegebenen nicht übereinstimmend kennen, die vorzüglichsten, mag man nun den Namen ihrer Vertreter berücksichtigen, oder die Gründe durch welche sie sich empfehlen. Deßungeachtet glauben wir nicht, besorgen zu müssen, daß die Vorführung derselben das Ansehen der unsrigen beeinträchtigen, oder die derselben günstige Stimmung jener Leser, welche unserer Entwickelung gefolgt sind, irgendwie erschüttern könnte. Der Kern, das eigentlich Unterscheidende unserer Auffassung, liegt in dem Satze: Die schönen Dinge sind schön, unmittelbar und zunächst, durch ihre Beziehung zur strebenden Kraft des vernünftigen Geistes, als das dieser vollkommen angemessene, ganz entsprechende Object, als Gegenstand der eigentlichen Liebe. Freilich nicht, als ob hiermit der Begriff der Schönheit schon vollständig gesetzt wäre: sonst unterschiede sie sich ja nicht von der inneren Gutheit; sondern der Begriff der Letzteren wird zum Begriff der Schönheit, indem zu ihm das Merkmal des Genusses hinzutritt, welcher sich an die eigentliche Liebe bei klarer Erkenntniß des an sich guten und darum geliebten Gegenstandes naturgemäß anschließt. „Schön ist das an sich Gute, insofern es eben durch seine Gutheit Genuß gewährt,“ so haben wir oben (109) mit den Worten des Aristoteles, und in Uebereinstimmung mit der gesammten älteren Wissenschaft, gesagt.

Warum und in welchem Sinne der Genuß der Schönheit sich auf die klare Erkenntniß des Gegenstandes gründet, das haben wir zur Genüge erklärt. Auch das dürfen wir nicht wiederholen, daß unpersönliche Dinge zwar nicht den Gegenstand der „absoluten“ eigentlichen Liebe bilden können, aber wohl der „relativen“; daß wir in ihnen den vernünftigen Geist lieben, als dessen Werk, als dessen Bild oder Zeichen sie uns erscheinen. Fragt man uns noch, was denn, beim Genuß den uns

die Schönheit unpersönlicher Dinge bietet, der letzte Grund unserer Freude sey, da ja diese gleichfalls als eine relative betrachtet werden müsse, so kann uns auch diese Frage nicht in Verlegenheit setzen. Wir freuen uns in diesem allerdings relativen Genuß der Vollkommenheit, der Güter desjenigen, welches auch das letzte Object der Liebe ist, die solche Dinge in uns wecken: wir freuen uns der Vorzüge unserer eigenen vernünftigen Natur*), wir freuen uns der Vollkommenheiten und der Güter Gottes, je nachdem diese oder jene in dem unpersönlichen schönen Dinge sich uns darstellen. Man wende uns nicht ein, daß wir bei dem Genusse solcher Dinge meistens weder an unsere vernünftige Natur denken, noch an Gott und seine Vollkommenheiten. Dieselben schweben freilich unserer Seele nicht immer vor in concreten Vorstellungen, aber doch gewiß unter den abstracten Begriffen der Gutheit, der Vollkommenheit, der Vernunftgemäßheit; wir denken an sie nicht in jedem Augenblick mit Reflexion, mit klarem Bewußtseyn, aber unbewußt und ohne es zu wollen. Oder liegt irgend ein Object des Strebens dem vernünftigen Geiste so nahe wie er selber? und sollte es möglich seyn, daß sein eigenstes Wesen, und mit diesem der Begriff der Uebereinstimmung mit ihm selber und jener der inneren Gutheit, auch nur einen Augenblick ihm ganz entschwände?

Es ist ein sehr beachtenswerther Gedanke den Hermann Lotze ausspricht, daß wir „den allgemeineren Begriff des ‚Aesthetischen überhaupt', oder des ästhetisch Wirksamen und ästhetisch Beurtheilbaren, sehr leicht und häufig mit dem Begriffe des Schönen verwechseln" **). Was durch seine Anmuth fesselt, was durch Wahrheit, Neuheit, Seltsamkeit auffällt und unser Interesse in Anspruch nimmt, selbst das Komische und das sinnlich Angenehme wird einfach als „schön" gepriesen und geschätzt. Wer den Begriff der Schönheit festhält wie wir ihn bestimmt haben, der ist jedenfalls vor einer solchen Verwechselung leicht geschützt: denn in unserer Definition tritt die wesentliche Verschiedenheit der eigentlichen Schönheit von allen übrigen „ästhetischen Vorzügen" ganz unverkennbar hervor. Die Schönheit steht in unmittelbarer Beziehung zur eigentlichen Liebe, und einzig zu ihr; die sinnliche Angenehmheit, die Wahrheit, die Neuheit, die Seltsamkeit, die Lächerlichkeit, nehmen *diese* Liebe in keiner Weise in Anspruch: und wenn die Anmuth zwar die Beziehung zur eigentlichen Liebe mit der Schönheit gemein hat, weil sie eben die Letztere nothwendig einschließt, so wird sie doch zur Anmuth nur durch die gleichzeitige Beziehung des Gegenstandes zur uneigentlichen Liebe (183. S. 257). Das Schöne lieben wir, nur weil es *an sich gut* ist, und *weil* wir

*) Man vergleiche die oben, N. 88. S. 118 f., gegebenen Gedanken aus der Socratischen Philosophie.

**) Lotze, S. 335. (Cit. 18.)

es lieben ist es uns angenehm; in Rücksicht auf die übrigen Vorzüge werden die Dinge ausschließlich, was die Anmuth betrifft wenigstens zugleich, darum der Gegenstand unserer Liebe, weil sie uns gut, weil sie angenehm sind 275). Die Liebe der Schönheit und ihr Genuß stützt sich unmittelbar und ausschließlich auf die kostbarste Mitgift unserer Natur, auf die von Gott uns anerschaffene Richtung nach dem hin, was unter Allem das Reinste, das Edelste, das Höchste ist; die Liebe der anderen „ästhetischen Eigenschaften“ hat ihren unmittelbaren Grund, entweder allein, oder doch, bei der Anmuth, zugleich und vorzugsweise, in dem natürlichen Hange zum Genuß. Wie selten aber dieser Hang innerhalb der rechten Gränzen bleibt, wie leicht derselbe ungeordnete Eigenliebe, Genußsucht, Egoismus wird, das weiß jeder, der die Menschen kennt und sich selber.

Darum kann das Streben nach Genüssen dieser Art fehlerhaft, unsittlich werden, und wird es immer, sobald wir demselben höhere Rücksichten zum Opfer bringen. Das Verlangen nach Neuem kann in Neugier und Vorwitz ausarten, die Liebe zur Anmuth in Stolz und Selbstgefälligkeit, die Freude an dem Lächerlichen in triviale Gemeinheit und Frivolität; und wie häufig die Liebe des sinnlich Angenehmen zur „Sinnlichkeit“ herabsinkt, beweist schon der Nebenbegriff des Ungeordneten, welcher mit diesem Worte fast verwachsen erscheint, so wenig er in seiner eigentlichen Bedeutung liegt. Verirrungen dieser Art finden in der, minder scharfe Augen täuschenden, Aehnlichkeit jener sogenannten „Gegenstände ästhetischen Wohlgefallens“ mit der Schönheit den willkommenen Deckmantel für ihre ethische Häßlichkeit; von einer Moral der die Begriffe fehlen, wird umgekehrt die Schönheit verurtheilt, weil man sie einer Verführung für schuldig hält von der sie nichts weiß, deren sie gar nicht fähig ist. Denn jene Richtung der vernünftigen Natur auf das an sich Gute hat ja keine höheren Rücksichten über sich, die ihr geopfert werden könnten. Die Quelle der Freude am Schönen, und eben nur sie, bleibt immer klar und lauter, ist für Fälschung nicht empfänglich. Unter den Metallen besitzt allein das Gold den Vorzug, nicht zu rosten; so ist allein die Liebe und der Genuß der Schönheit seiner Natur nach keiner Entartung ausgesetzt, der Gefahr unedler Mischung nicht unterworfen.

Zweites Buch.

Die schönen Künste,

ihre Aufgabe, ihre obersten Gesetze und ihre Mittel.

Sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens, rund wie eine Halbkugel, über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen, warum, und wissen, wie.

Clemens Brentano.

Siebenter Abschnitt.

Erklärungen und Sätze, welche die schönen Künste im Allgemeinen betreffen.

Erstes Kapitel.

Was eine schöne Kunst, und welche die schönen Künste seyen.

§. 1.

Vorläufiges.

„Mechanische" und „freie" Künste. Erklärung der Ausdrücke „ästhetischer Werth" und „ästhetischer Genuß".

229. Den Begriff der Kunst überhaupt waren wir bereits in der Einleitung anzugeben veranlaßt (6. S. 10 f.). Wie jedermann weiß, pflegt man zunächst zwei Arten oder Klassen von Künsten zu unterscheiden, „freie" und „mechanische" *). So allgemein aber diese Theilung ist, so verschiedenartig wird der Grund, das Princip derselben angegeben. Wir haben mehrere neuere Auffassungen verglichen; es ist uns keine begegnet, die an Klarheit und wissenschaftlicher Bestimmtheit derjenigen gleichkäme, welche Thomas von Aquin andeutet: es bleibt uns daher nichts übrig, als diese festzuhalten. Fast alle Künste (wir könnten einfach sagen, alle,) nehmen in ihrer Ausübung sowohl leibliche als geistige Kräfte des Menschen in Anspruch, keine ist ausschließliches Eigenthum der Letzteren. Aber das Verhältniß beider Arten von Kräften ist bei verschiedenen Künsten sehr verschieden. Ein Feldherr z. B. oder ein

*) Artes *liberae*, *liberales*, *ingenuae*, *humanae*, *bonae*, und artes *mechanicae*, *serviles*. Die fünf ersten Namen bezeichneten übrigens bei den Alten nicht bloß das was man jetzt die freien Künste nennt, sondern zugleich sämmtliche Wissenschaften.

Staatsmann entwickelt sicher in der Uebung seiner Kunst ein ganz anderes Maaß geistiger Kräfte, als der Handwerker. Hierin liegt nach St. Thomas der Grund der Eintheilung, von welcher wir reden. Nimmt eine Kunst vorwiegend den Geist des Menschen in Anspruch, so ist sie eine freie Kunst; sind es hingegen vorwiegend die Kräfte des Leibes von deren Thätigkeit sie abhängt, so gehört sie zu den mechanischen Künsten 276). Ganz in derselben Weise erklärt den Unterschied dieser zwei Klassen auch Bossuet*). Als mechanische Künste erscheinen hiernach namentlich jene, welche den nächsten Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens dienen, wie die Kochkunst, die Bäckerkunst, die Sattlerkunst, jene des Schmiedes, des Drechslers, des Maurers, und ähnliche; freie Künste dagegen sind die Kunst der Erziehung, des Unterrichts, der Verwaltung, die Meßkunst, die Rechenkunst, die Heilkunst, die Baukunst, und viele andere.

Man wendet uns vielleicht ein, das gegebene Merkmal sey nicht bestimmt genug, es lasse sich nach demselben in manchen Fällen schwer entscheiden, ob eine Kunst zu den freien oder zu den mechanischen gezählt werden müsse. Wir brauchen das Letztere nicht in Abrede zu stellen. Eine mathematische Gränze läßt sich einmal hier nicht ziehen: die zwei Arten von Künsten berühren sich in zu vielen Punkten, und es geht in der That mitunter die eine unvermerkt in die andere über. Den Handwerker sehen wir durch sein Genie sich zum Range des Architecten oder des plastischen Künstlers erheben, und der Maler sinkt zum Anstreicher herab, weil es ihm an Talent fehlt, oder weil ihn das Glück nicht begünstigt.

230. Mit dieser Vorbemerkung verbinden wir eine zweite, um die Bedeutung von zwei Ausdrücken festzustellen, deren wir in dem Folgenden bedürfen.

Jene Eigenschaften oder Vorzüge deren Wesen wir im ersten Buche bestimmt haben, die Schönheit, die Erhabenheit, die Anmuth, die Wahrheit, Neuheit, Wunderbarkeit, die Lächerlichkeit, die sinnliche Angenehmheit, ist die Wissenschaft der schönen Künste, wie wiederholt gesagt wurde, darum zu behandeln genöthigt, weil eben sie es sind, welche thatsächlich in den Leistungen der schönen Künste hervorzutreten pflegen, und durch welche diese sich als kalleotechnische Leistungen characterisiren. Insofern die Erörterung über diese Eigenschaften hiernach wesentlich der „Aesthetik" angehört, ist es vollkommen gerechtfertigt, wenn man sie unter den Einen

---

*) Les arts libéraux et mécaniques sont distingués en ce que les premiers travaillent de l'esprit plutôt que de la main; et les autres, dont le succès dépend de la routine et de l'usage plutôt que de la science, travaillent plus de la main que de l'esprit. Bossuet, De la connaissance de Dieu et de soi-même, chap. 1. (Paris 1841, 1. p. 30.)

Ausdruck „ästhetische Vorzüge“ zusammenfaßt; wir haben denselben im ersten Buche bereits angewendet. Durch die nämliche Rücksicht aber begründet es sich, wenn wir die Beschaffenheit welche ein Erzeugniß menschlicher Thätigkeit dadurch besitzt, daß in demselben einer oder mehrere dieser Vorzüge hervortreten, dessen „ästhetischen Werth“ nennen.

Und dieser Bezeichnung wieder entsprechend, verstehen wir unter dem Ausdruck „ästhetischer Genuß“ jenes Vergnügen, das ein Erzeugniß menschlicher Thätigkeit vermöge seines „ästhetischen Werthes“ dem Menschen gewähren kann. Hiernach bedeutet also „kalleologischer Genuß“ oder „Genuß der Schönheit“ einerseits, und „ästhetischer Genuß“ anderseits, keineswegs Eines und dasselbe. Hervorragende Naturerscheinungen, und manches Andere das der für uns sichtbaren Welt angehört, gewähren uns kalleologischen Genuß; ästhetischen dagegen finden wir nur in Werken die ihren Ursprung dem menschlichen Geiste verdanken, und zwar nicht bloß, wenn sie sich durch eigentliche Schönheit auszeichnen, sondern auch da wo ihre Schönheit, wie in der Komödie, der Satire, der Caricatur, vor anderen ästhetischen Vorzügen stark in den Hintergrund tritt.

§. 2.

Was „eine schöne Kunst“ sey.

Das Princip, nach welchem die Wissenschaft darüber urtheilt, welche unter den Künsten als „schöne“ zu gelten haben. Uebereinstimmung desselben mit der Lehre des Aristoteles.

231. Daß die schönen Künste, wie die Architectur, die Malerei, die Poesie, nicht zu den mechanischen gehören, sondern freie Künste sind, ja daß sie unter diesen eine hervorragende Stelle einnehmen, das bedarf, sey es dem gesunden Urtheil sey es der allgemeinen Auffassung gegenüber, keines Beweises:

„Es soll der Dichter mit dem König gehen,
Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen.“

Aber welches ist das characteristische Merkmal, auf Grund dessen eine Kunst als „schöne“ zu gelten hat? worin liegt das Wesen einer schönen Kunst, das heißt die besondere Rücksicht, um deren willen sie eben „schön“ genannt zu werden berechtigt ist?

Niemand wird diese Rücksicht oder dieses Merkmal anderswo suchen wollen, als in einer besonderen Beschaffenheit der Werke, welche hervorzubringen die „schönen“ Künste berufen sind. Sagten wir aber auf Grund dessen, jene Künste seyen schöne Künste, welche die Bestimmung hätten, schöne Werke zu liefern, so wäre das etwas vorschnell geurtheilt,

und ohne Zweifel unrichtig. Denn Angemessenheit, Ebenmaaß, Harmonie, mit Einem Worte Schönheit soll nach Plato in den Werken auch der mechanischen Künste hervortreten; und „alle Künste“, sagt Lucian, „sind bestrebt, schöne Werke zu liefern“ *). Muß ja doch schlechthin jede Kunst darauf ausgehen, daß die Werke die sie herzustellen hat, die ganze ihnen entsprechende innere Gutheit besitzen, vor Allem, daß dieselben für ihren Zweck so vollkommen als möglich geeignet seyen: so oft sie ihre Aufgabe löst, wird darum das Erzeugniß einer jeden Kunst, auch der mechanischen, dazu angethan seyn, für den der es zu beurtheilen versteht, einen Gegenstand der Befriedigung oder des Genusses zu bilden, mag dieser Genuß auch in sehr vielen Fällen keineswegs besonders groß seyn, und darum ganz unbeachtet bleiben.

Sehen wir uns also, der vorher gestellten Frage gegenüber, nach einer besseren Antwort um. Wir werden nicht irregehen, wenn wir dieselbe so geben:

Als schöne Künste haben alle diejenigen zu gelten, welche je um der besonderen ihnen eigenen Aufgabe willen darauf bedacht seyn müssen, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, und die zugleich die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit.

232. Daß dieses Princip nur der Ausdruck der herrschenden Anschauung ist, sowie es zugleich der Natur der einzelnen schönen Künste und der thatsächlichen Weise ihrer Ausübung allein entspricht, das wird sich im Verfolge klarer herausstellen. Wer das Buch gelesen hat, als dessen zweite Auflage dieses auftritt, der erkennt sofort, daß ich die in jenem gegebene Auffassung des Wesens der schönen Künste vollständig habe fallen lassen. Definitiv war das im Anfange des Jahres 1879 geschehen; es war mir eine überaus angenehme Ueberraschung, als ich sechzehn Monate später durch eine Stelle in einer Abhandlung von Hermann Baumgart darauf hingewiesen wurde, daß Aristoteles auf die Aenderung seinen Einfluß gehabt, und ich durch meine neue Auffassung die Anschauungsweise des Letzteren adoptirt hatte. „Nicht stellt Aristoteles“, so schreibt der bezeichnete Gelehrte, „der Kunst die Aufgabe, das Schöne darzustellen, noch, die Freude hervorzubringen: aber aus der Natur des Zieles das er ihr setzt, ergibt sich, sofern sie dieses Ziel erreicht, Beides als ein συμβεβηκὸς καθ' αὑτό, — als ein der Natur der Sache nach mit Nothwendigkeit Stattfindendes.

*) Plat. de republ. 3. Steph. p. 401. Bip. vol. 6. p. 291. Lucian. Charidem. c. 25.

Und wer sieht nicht, daß Aristoteles mit dieser Fassung seiner Definition (der Tragödie) mehr Scharfblick, und tiefer dringende Einsicht in das Wesen der Kunst bewiesen hat, als die gesammte moderne ideale und formale Aesthetik? Wie aber das Richtigere auch immer das Fruchtbarere ist, so ist mit dieser schärferen Fassung des Zweckbegriffes der Kunst zugleich der objective und sichere Maaßstab ihrer Beurtheilung, und vor Allem das einheitliche und der reichsten Entwickelung fähige Princip ihrer inneren Gesetzgebung gefunden" *).

An Einem Punkte der in dem früheren Buche gegebenen Entwickelung stand ich eben dieser richtigen Auffassung übrigens bereits sehr nahe. Um einigen Künsten, insbesondere der Beredtsamkeit und der Architectur, ihren Character als „schöne Künste" vindiciren zu können, sah ich mich nämlich dort genöthigt, die Unterscheidung zwischen „formell schönen" und „virtuell schönen" Künsten aufzustellen, und sagte zur Begründung derselben, sowie zur Erklärung des Wesens einer „virtuell schönen" Kunst, unter Anderem Folgendes: „Jede Kunst welche, durch die Rücksicht auf ihren eigenen Zweck genöthigt, ihre Werke so einrichten muß, daß sich in denselben alle Elemente finden die zum Wesen eines kalleotechnischen Products gehören, . . jede Kunst dieser Art hat auf den Namen einer schönen im eigentlichen Sinne des Wortes vollen Anspruch." Und bald darauf: „Es gibt gewisse Zwecke, . . die sich in angemessener Weise nur dann realisiren lassen, wenn die Mittel welche wir dazu anwenden, zugleich alle Elemente enthalten, aus denen sich ein Werk der schönen Kunst wesentlich zusammensetzt. Die Zwecke von denen wir reden, sind die höchsten unter allen, welche wir in diesem Leben überhaupt verfolgen können" **). Es bedurfte im Grunde nur der Vertiefung und der consequenten Durchführung dieser Gedanken, um zu dem ganz allgemeinen Princip zu gelangen, welches ich in der vorigen Nummer ausgesprochen habe. Aber einen Bann vollständig zu brechen der seit langen Jahren die Geister gefangen hält, dazu gehört ein volleres Maaß von Muth und geistiger Kraft, als dasjenige war worüber ich damals zu verfügen hatte.

§. 3.

Welche die schönen Künste seyen.

233. Bringen wir jetzt das im vorigen Paragraphen ausgesprochene Princip zur Anwendung, um auf Grund desselben die besonderen schönen

*) Hermann Baumgart, Aristoteles, Lessing und Goethe. (Ueber das ethische und ästhetische Princip der Tragödie.) Leipzig 1877. S. 73.

**) Die Schönheit und die schöne Kunst, S. 424.

Künste zu bezeichnen. Es ist klar, wie wir dabei zu verfahren haben. Das Princip gibt zwei Merkmale an, welche jeder schönen Kunst eigen seyn müssen. Wir haben dem entsprechend zunächst die verschiedenen Aufgaben festzustellen, deren eine jede die ihr dienenden Künste verpflichtet, „darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen“. Unter den Künsten welche für eine dieser Aufgaben thätig sind, werden wir dann als „schöne Künste“ diejenigen anzuerkennen haben, welche „die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit“.

I.

Anwendung des ersten in dem Princip geforderten Merkmals. Drei verschiedene Aufgaben, deren eine jede die ihr dienenden Künste verpflichtet, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen. Diesen drei Aufgaben entsprechend ergeben sich drei Gruppen von Künsten: die religiösen Künste, die civilen, und die hedonischen.

234. Der vorher bezeichneten Aufgaben ergeben sich drei. Verpflichtet, darauf auszugehen, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, sind nämlich:

erstens, alle Künste, welche unmittelbar für die Verherrlichung Gottes, oder der Mutter des Herrn, oder der Engel und Heiligen thätig sind, sowie überhaupt für die Erbauung der Christenheit und die Förderung des religiösen Lebens;

zweitens, alle Künste, deren Leistungen unmittelbar dazu dienen sollen, in der Gesammtheit jenen Geist zu erhalten und zu fördern, von welchem der Bestand, das Gedeihen und die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt;

drittens, alle diejenigen, welche es als ihre eigentliche Bestimmung betrachten, durch ihre Erzeugnisse den Menschen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Drücken wir jede der hiermit characterisirten drei Aufgaben mit Einem Worte aus, so können wir sagen: Der Verpflichtung um die es sich handelt, unterliegen die religiösen, die civilen, und die hedonischen Künste*). Um diesen Satz in Rücksicht auf jede der drei Gruppen zu beweisen, dürfen wir nur einige Thatsachen hervorheben, die uns nach den Ausführungen des ersten Buches keineswegs mehr neu sind.

235. Was das Gold unter den Metallen, die Rose unter den Blumen, unter den Steinen der Diamant, das ist unter den Eigenschaften

*) „Hedonisch“ von ἡδονή, der Genuß.

der Dinge die Schönheit: sie erscheint unter allen Vorzügen die einem Gegenstande Werth verleihen können, als der edelste, als der beste, als der höchste und vornehmste. Die Wahrheit dieses Gedankens ergibt sich aus dem Begriffe der Schönheit: denn insofern sie ihrem Wesen nach die mit Klarheit erkennbare innere Gutheit ist, umschließt sie ja sämmtliche Eigenschaften und Vorzüge, durch die sich ein Ding auszeichnen kann. Wenn wir nun sagen: jene Schöpfungen des menschlichen Geistes, jene Werke der Menschenhand, durch welche Gott der Herr, die heilige Jungfrau, die Engel oder die Heiligen verherrlicht werden sollen, müssen unter Allem was der Mensch hervorzubringen im Stande ist, das Beste, das Werthvollste, das Edelste seyn, und sich darum, soviel es nur immer möglich ist, durch jenen Vorzug auszeichnen, der unter allen Vorzügen menschlicher Werke der höchste und der vornehmste ist; — wird uns da wohl jemand widersprechen wollen? wiederholen wir damit nicht vielmehr einen Gedanken, der als die innerste Ueberzeugung der Menschheit in ihrer ganzen Geschichte sich kundgibt?

„Aller Dinge", so schrieb vor zweihundert Jahren ein Philosoph, auf welchen Deutschland Grund hat, stolz zu seyn, „aller Dinge und aller Künste Erstlingsfrucht, ich möchte sagen von allen die schönste Blüte, gebührt Gott dem Herrn. Die gesammte Poesie, diese gewissermaßen himmlische Kunst der Rede, diese Sprache der Engel, sie hat keine vorzüglichere Aufgabe, als Hymnen zu singen so schön sie es nur vermag, und die Herrlichkeit Gottes zu feiern. So dachte einst die Menschheit, als die Kunst noch in der Wiege lag; und an dieser Ueberzeugung muß sie immer festhalten. Ganz dasselbe gilt von der Musik, der Zwillingsschwester der Poesie. Und es gibt kein Werk, bei welchem ein tüchtiger Architect mehr Grund hat, alle Mittel seiner Kunst aufzubieten, und dieselbe in ihrer ganzen Vollendung glänzen zu lassen, als in der Errichtung von Basiliken und Gotteshäusern; und durch kein Unternehmen setzen Fürsten ihrer Größe würdigere Denkmale, als durch Herstellung von Bauwerken, deren Zweck die Verherrlichung Gottes ist und die Förderung des christlichen Lebens" 277). Es ist bekannt, daß Leibniz Protestant war.

236. Als die Aufgabe für welche die religiösen Künste thätig wären, haben wir aber nicht bloß die Verherrlichung Gottes und seiner Auserwählten angegeben, sondern neben dieser, und in unlösbarer Verbindung mit ihr, zugleich die Erbauung der Christenheit. Wer etwas genauer zusieht, der wird nämlich zunächst sehr leicht anerkennen, daß die Leistung einer Kunst einzig und allein in sofern zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen dienen kann, als sie dazu angethan ist, die religiösen Gefühle der Andacht, der Anbetung, der Verehrung, des Vertrauens, und ähnliche in dem Herzen der Menschen zu veranlassen, mit Einem

Worte, einzig und allein dadurch, daß sie „Erbauung" wirkt. Umgekehrt dient jedes Erzeugniß einer Kunst, welches unmittelbar und zuerst die Bestimmung hat, Erbauung zu wirken, z. B. ein Bußgesang, ein Bild des Herrn am Kreuze, eine Predigt, eben dadurch daß es erbaut, nothwendig immer der Verherrlichung Gottes. Diese beiden Wirkungen, oder diese beiden Zwecke, sind also von einander unzertrennlich: und namentlich, denn darum ist es uns hier zu thun, hat jede religiöse Kunst wesentlich und ausschließlich die Aufgabe, Werke zu liefern, welche die Erbauung, die Förderung des christlichen Lebens zu wirken geeignet, d. h. dazu angethan seyen, in den Menschen religiöse Erkenntnisse und religiöse Gefühle zu veranlassen.

Berücksichtigen wir nun zunächst, daß der Inhalt jedes Werkes das diese Bestimmung hat, die Wahrheiten nämlich oder die Thatsachen, welche in jeder Leistung einer für die bezeichnete Aufgabe arbeitenden Kunst zur Darstellung kommen müssen, der übernatürlichen Ordnung angehört, und zu Gott dem Herrn, als dem Urheber und Vollender des Glaubens, sowie zu seinen großen Thaten für das Heil der Menschheit, in unmittelbarer Beziehung steht: so ergibt sich schon hieraus, daß eine solche Leistung, wenn sie dieses Inhaltes und seiner hohen Bedeutung nicht unwürdig, und nicht eben dadurch zugleich ihrem eigenen Zwecke hinderlich seyn soll, sich soweit es angeht, durch bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen muß.

Zu dieser Rücksicht kömmt aber noch eine andere. Jedes Werk einer religiösen Kunst soll, wie wir gesagt haben, religiöse Erkenntnißthätigkeiten und religiöse Gefühle in den Menschen veranlassen. Gerade das wird es aber, unter übrigens gleichen Umständen, um so leichter und um so sicherer thun, und die religiösen Thätigkeiten selbst werden um so intensiver seyn, um so tiefer gehen, und um so nachhaltiger wirken, je bedeutender der ästhetische Werth ist durch welchen es sich auszeichnet. Warum? Die natürliche Wirkung welche der ästhetische Werth einer Leistung hervorbringt, ist ästhetischer Genuß. Nun haben wir aber bereits früher hervorgehoben, was Aristoteles und Thomas von Aquin uns lehren, daß nämlich der Genuß der sich mit einer Thätigkeit verbindet, derselben ihre Vollendung gibt, indem er ihre innere Stärke sowohl, als ihre Dauer und ihre Nachhaltigkeit erhöht*). In der ganzen Welt der empfindenden Wesen, in allen Geschöpfen die ihre eigenen Zustände wahrnehmen, bildet ja die Lust, das Vergnügen, die Freude, das eigentliche Mittel wodurch die Natur mit Sicherheit ihre Zwecke erreicht, wodurch sie die Thätigkeit anregt, die Kräfte in Spannung setzt, und ihnen die entsprechende Elasticität verleiht:

---

*) Vgl. oben N. 117. S. 157 f., und die Anmerkungen n. 170. 171. 278.

Freude heißt die starke Feder
 In der ewigen Natur;
Freude, Freude treibt die Räder
 In der großen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
 Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen
 Die des Sehers Rohr nicht kennt*).

Eben aus dieser Thatsache zogen wir schon im vierten Abschnitt, der Lehre des heiligen Thomas uns anschließend, die Folgerung, der Zweck der Schönheit und des Genusses der sich auf sie gründet, sey den Absichten der Weisheit Gottes gemäß kein anderer, als die Liebe zur inneren Gutheit und des an sich Guten; der kalleologische Genuß solle nämlich dem vernünftigen Geiste ein Sporn seyn, daß er sich dem an sich Guten zuwende, und sich mit demselben, um es ganz und voll zu sehen, eingehender beschäftige; der kalleologische Genuß solle überdies der Liebe stärkere Intensität, größere Wirksamkeit, anhaltendere Dauer geben, und ihr jene Entschiedenheit verleihen, wodurch sie im Stande sey das Thun zu beherrschen, und auf das gesammte Leben bestimmenden Einfluß zu üben. Wie an erster Stelle der Genuß der eigentlichen Schönheit, so kann und soll aber, in der rechten Weise verwerthet, offenbar auch der ästhetische Genuß überhaupt die nämlichen Wirkungen vermitteln.

In Rücksicht auf die erste der drei Klassen von Künsten die wir unterscheiden mußten, haben wir somit den Beweis um den es sich handelte, geliefert: Die religiösen Künste entsprechen ihrer wesentlichen Aufgabe, der Verherrlichung Gottes und der Förderung des übernatürlichen Lebens zu dienen, einzig dann, wenn sie darauf bedacht sind, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth auszeichnen. „Der Cultus der höchsten Wahrheit erheischt die höchste Schönheit": und anderseits findet in dem Schönen wie es die Kunst hervorbringt, „die Religion ihren reinsten, erhabensten und wirksamsten Ausdruck" **).

237. Gehen wir hiernach zu der zweiten Gruppe über, zu jenen Künsten, deren Leistungen in der Gesammtheit den Geist erhalten und fördern sollen, von dem der Bestand und die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt; wir haben sie civile Künste genannt. Warum sind diese verpflichtet, darauf auszugehen, „daß ihre Werke sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen"? Mit den entsprechenden Aenderungen, ungefähr um derselben Rücksichten willen, die wir bei den religiösen Künsten geltend gemacht haben.

*) Schiller, An die Freude.

**) A. Reichensperger, Allerlei aus dem Kunstgebiete (Brixen 1867) S. 2.

Jener „Geist“ welchen in der Gesammtheit zu fördern die civilen Künste berufen sind, umschließt als seine wesentlichsten Elemente etwa diese: die Furcht Gottes; die Ehrfurcht vor dem Oberhaupte der bürgerlichen Gesellschaft, die Treue gegen ihn, den Gehorsam gegenüber seinen Anordnungen und Gesetzen; die Achtung vor dem Rechte, und das entschiedene Festhalten an der Gerechtigkeit; den Eifer im Dienste der Gesammtheit, sowie in der Pflege der Wissenschaft und der Kunst. Ethische Gefühle und Gesinnungen dieser Art durch ihre Werke zu wecken und wirksam zu fördern, das ist mithin die Aufgabe der civilen Künste. Nun steht aber unter den Mächten auf dem Gebiete des ethischen Lebens die Schönheit, mit den übrigen Eigenschaften welche einem Werke ästhetischen Werth verleihen, in der ersten Linie: eine Kunst, welche, für die Hebung dieses Lebens und seine Förderung in der Gesellschaft zu wirken berufen, diese hervorragende Macht nicht verwerthete, obgleich sie, es zu thun, in der Lage wäre, würde mithin eben dadurch ihren Beruf verläugnen, und sich desselben unwürdig zeigen.

Wenn somit die Architectur es auf sich nimmt, Gebäude zu schaffen wie sie der Majestät des Monarchen, der Würde eines gesetzgebenden Körpers, den hohen Aufgaben der verschiedenen obersten Organe der Verwaltung, sowie der Wissenschaft und der Kunst entsprechen; wenn die Sculptur und die Malerei bei der Herstellung solcher Werke die Architectur unterstützen, und durch ihre Leistungen Männer verherrlichen wollen, die sich um ihre Mitbürger in hervorragender Weise verdient gemacht haben, oder Thaten und Begebenheiten, welche für die Entwickelung des bürgerlichen Lebens, für das Ansehen des Staates und die Förderung seiner Interessen von vorzüglicher Bedeutung waren; wenn die dramatische Kunst, die Poesie, die panegyrische Beredtsamkeit, die Musik, Personen oder Ereignisse wie die bezeichneten zu feiern beabsichtigen: dann haben alle diese Künste offenbar keine andere Wahl, als entweder darauf auszugehen, daß ihre für solche Zwecke zu schaffenden Werke sich durch ästhetischen Werth auszeichnen, oder zu bekennen, daß sie von ihrer Aufgabe, und den Mitteln ihr zu entsprechen, keinen rechten Begriff haben.

238. Es ist noch die dritte Gruppe übrig, die hedonischen Künste, wie wir sie genannt haben. Daß eine Kunst, welche ihre unmittelbare und eigentliche Aufgabe darin findet, uns ästhetischen Genuß zu vermitteln, derselben nicht anders entsprechen kann, als indem sie Werke schafft die ästhetischen Werth haben, das bedarf wohl keines besonderen Nachweises. Denn eben dadurch daß an einem Erzeugnisse jene Eigenschaften hervortreten, welche ihm ästhetischen Werth verleihen, eben dadurch, und dadurch allein, ist es ja geeignet, uns ästhetischen Genuß zu gewähren. Aber verpflichtet die bezeichnete Aufgabe die hedonischen Künste auch, bei ihren Leistungen auf möglichst bedeutenden Werth dieser Art bedacht zu seyn? Auf diese Frage hat bereits der römische Dichter die Antwort gegeben.

Es gibt der Dinge viel, worin
die Mittelmäßigkeit mit gutem Fug
gestattet wird. Ein Rechtsgelehrter, oder
ein Redner vor Gericht, kann minder wissen
als ein Cascellius, an Beredtsamkeit
weit unter dem Messala stehn, und hat
doch seinen Werth: nur mittelmäßige Dichter
schützen weder Götter, Menschen, noch
Verleger vor dem Untergang! Warum,
ist leicht zu sehn. So wie ein übelstimmendes
Concert bei einer guten Tafel, ein
zu dickes Salböl *), oder Mohn mit sardischem Honig **),
bloß darum uns beleidigen, weil die Mahlzeit
auch ohne sie recht wohl bestehen konnte:
just so verhält es sich mit einem Dichterwerke.
Denn da es zu nichts Anderem bestimmt ist, als
dem Geist Vergnügen zu bereiten, senkt es sich,
wie's nur ein wenig vom Vollkommnen abweicht,
zum Schlechtesten 279).

Eine Kunst, will Horaz sagen, welche offen und ganz eigentlich darauf ausgeht, uns Vergnügen, Unterhaltung, Genuß zu bereiten, leistet nichts, wenn sie nicht Bedeutendes, nicht Vollkommenes leistet. Nicht bloß, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Erzeugnisse möglichst bedeutenden ästhetischen Werth haben, verpflichtet mithin ihre Aufgabe die hedonischen Künste, sondern überdies, jedes Erzeugniß als mißlungen zu betrachten, welches nicht über die Mittelmäßigkeit weit hinausragt.

II.

Das zweite Merkmal. Unentbehrlichkeit desselben. Es ist hinlänglich bestimmt, läßt sich übrigens noch schärfer ausdrücken. Welche Künste aus den vorher bezeichneten drei Gruppen die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke von hervorragender Schönheit hervorzubringen, und darum als „schöne Künste" zu gelten haben. Die generischen Namen der sieben schönen Künste bezeichnen nicht je Eine schöne Kunst, sondern mehrere; namentlich ist jede religiöse Kunst von der oder den gleichnamigen profanen der Art und dem Wesen nach verschieden.

239. Durch das im letzten Artikel Gesagte haben wir festgestellt, daß die drei Gruppen von Künsten die wir unterschieden, die religiösen

*) Um seine Gäste wohl zu bewirthen, mußte man sie vor der Tafel mit wohlriechenden Oelen für Bart und Haare bedienen lassen.

**) Der sardinische Honig hatte einen widerlichen Beigeschmack wegen der Taxusbäume und bittern Kräuter, die dort sehr häufig sind.

nämlich, die civilen und die hedonischen, durch die Rücksicht auf je ihre wesentliche Aufgabe sich in der That angewiesen sehen, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Werke sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen. Indeß nicht schon hierdurch allein hat eine Kunst Anspruch darauf, als „schöne“ Kunst zu gelten. Die erwähnte Verpflichtung besteht z. B. auch für die liturgische Kunst, sowie für alle diejenigen unter den mechanischen Künsten, welche die bei liturgischen Handlungen zur Anwendung kommenden Geräthe und Gewänder erzeugen; sie besteht nicht minder für die didactische und die historische Beredtsamkeit, mögen sie nun im Dienste der religiösen oder der profanen Wissenschaften und Künste auftreten: und doch pflegt man den bezeichneten Künsten den Rang „schöner“ Künste keineswegs zuzugestehen. Aehnliches gilt von manchen anderen, wie Gymnastik und Tanz, schöner Gartenkunst und Feuerwerkerei, Toilettenkunst und Mimik. Neuere Aesthetiker haben diese in die Reihe der „schönen“ Künste aufzunehmen angefangen: aber Hermann Lotze hat ohne Zweifel Recht, wenn er sie daraus verweist; und doch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß auch sie, eben um ihrer Aufgabe willen, bestrebt seyn müssen, „ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben“.

240. Erscheint hiernach das zweite Merkmal das wir in unserm Princip gefordert haben, damit eine Kunst als „schöne“ zu gelten berechtigt sey, keineswegs überflüssig und entbehrlich, so könnte man um so eher geneigt seyn, gegen dasselbe eine ähnliche Schwierigkeit zu erheben wie jene, deren wir oben anläßlich der Theilung der Künste in mechanische und freie gedachten. Der Ausdruck „von hervorragender Schönheit“, könnte man sagen, dessen wir uns zur Bestimmung jenes Merkmals bedient haben, bezeichnet keineswegs ein genau abgegränztes Maaß, und eben darum nicht einen unveränderlich bestimmten Begriff; das Merkmal ist mithin wohl kaum geeignet, die Frage, ob irgend eine Kunst den „schönen“ beizuzählen sey, in zweifelhaften Fällen endgültig zu entscheiden.

Einer solchen Einwendung gegenüber könnten wir zunächst wieder bemerken, daß eine mathematisch scharfe Abgränzung der Gebiete, wie in dem eben erwähnten und manchen ähnlichen Fällen, so auch in diesem, weder möglich noch nothwendig sey. Aristoteles verlangt, daß die Handlung welche in der Tragödie vorgeführt wird, „eine entsprechende Ausdehnung“ habe 280); auch dieser Begriff ist nicht mathematisch bestimmt. Und was unseren Gegenstand betrifft, so ist es für die Aesthetik zwar von Werth, die wesentlichen Merkmale zu kennen, aus denen sich der characteristische Begriff einer „schönen“ Kunst zusammensetzt, aber nicht unerläßlich, in jedem Einzelfalle der zweifelhaft seyn kann, zu beurtheilen, ob derselbe einer „schönen“ Kunst zugehört, oder nicht. „Aesthetische Casuistik dieser Art, deren Beispiele man bei Schleiermacher scharfsinnig

ausgeführt findet, scheint mir passender den Gegenstand geselliger Unterhaltung, als den der Wissenschaft zu bilden" *).

Uebrigens wolle man diese bloß vorläufige Antwort auf die erwähnte Einwendung nicht so verstehen, als wären wir nicht in der Lage, das Merkmal um das es sich handelt, vollkommen genau bestimmen zu können. Im Anfange des ersten Buches bereits wurde der Satz bewiesen, daß die eigentliche Sphäre der Schönheit nicht die körperliche Welt bildet, sondern jene der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, namentlich deren ethische Seite **). Eben darum nun ist es einfach nicht möglich, daß der vernünftige Geist „hervorragende Schönheit" in einer Erscheinung finde, die, wie selbst das vollendetste der nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe, immer tief unter ihm steht. Gilt aber das von jenen Dingen, welche das Werk der Natur, das heißt der ewigen Weisheit sind, um wieviel mehr muß es wahr seyn in Rücksicht auf jedes Werk menschlicher Kunst, solange dasselbe nichts weiter ist als ein materielles Gebilde! Nur dann, das folgt hieraus, nur dann wird eine Kunst die Mittel besitzen, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit, wenn ihre Mittel es ihr möglich machen, Werke zu liefern, in denen uns zugleich mit dem schönen materiellen Erzeugniß, und eben durch dieses, in klarer Anschaulichkeit schöne Erscheinungen entgegentreten aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen. Und umgekehrt, in allen Fällen wo eine Kunst hierfür die Mittel besitzt, da ist sie auch im Stande, unter entsprechenden Umständen Werke von hervorragender Schönheit zu liefern.

In dieser Weise ausgedrückt, läßt das Merkmal von dem die Rede ist, an Bestimmtheit wohl kaum mehr etwas zu wünschen übrig. Wir werden in der weiteren Entwickelung unserer Wissenschaft Veranlassung haben, dasselbe auch in der eben gegebenen Form anzuwenden; vorläufig ziehen wir es vor, den kürzeren Ausdruck beizubehalten, dessen Bedeutung nach dem Gesagten ja nicht mehr zweifelhaft seyn kann.

241. Die Frage bleibt also diese: Welche unter den religiösen, civilen und hedonischen Künsten „besitzen die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit"? Offenbar diejenigen — wir dürften ohne Zweifel auch sagen, nur diejenigen — welche thatsächlich der Menschheit im Laufe der Jahrhunderte Werke dieser Art geliefert haben. Und so ergeben sich unmittelbar als schöne Künste diese sieben:

---

*) Lotze, S. 445. (Citirt 18.)
**) Oben, N. 20 ff. S. 34 ff.

Die Architectur oder die höhere Baukunst;
die dramatische Kunst;
die Sculptur;
die Malerei;
die höhere Beredtsamkeit;
die Poesie;
die Musik.

Man berücksichtige, um diese Antwort nicht irgendwie mißzuverstehen, das Princip, das wir im zweiten Paragraphen ausgesprochen, und fortwährend vor Augen gehabt haben. Nämlich der Satz: „Die Poesie ist eine schöne Kunst", will nicht etwa sagen: Schlechthin jede Leistung der Poesie ist ein Werk von hervorragender Schönheit; noch auch: Die Poesie hat bei jeder ihrer Leistungen darauf auszugehen, ein Werk von hervorragender Schönheit zu liefern. Sondern der Sinn des angeführten Satzes ist dieser: „Die Poesie muß um der besonderen ihr eigenen Aufgabe willen darauf bedacht seyn, daß jede ihrer Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehle; und sie besitzt zugleich die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit."

Der „etwas unübersichtlichen Vielgliedrigkeit" gegenüber, welche in der von Robert Zimmermann und Anderen eingeführten, abstract systematischen Eintheilung des ästhetischen Gebietes sich in störender Weise geltend macht, bezeichnet Hermann Lotze es als zweckmäßig und wünschenswerth, daß im Vordergrunde jenes Gebietes immer „die bekannten Namen der einzelnen Künste" hervortreten, „deren jede wie ein lebendiger Organismus, eine vielgestaltige Menge ästhetischer Mittel zu einem characteristischen Ganzen verknüpft". Lotze's Ansicht dem Verfahren gegenüber das er mißbilligt, dürfte die einzig richtige seyn. Uns hat das im Anfange aufgestellte Princip in der That auf „die großen Gestalten der bekannten Künste" geführt, welche sich in der Geschichte des menschlichen Geistes längst als hervorragende geistige Mächte erwiesen haben" *). Wunderbar ist das freilich ganz und gar nicht; wir haben unser Princip eben von jenen historischen „großen Gestalten" und ihrer Wirksamkeit abstrahirt: darum konnte es uns nur zu ihnen zurückführen. Aber auch nur ein solches Verfahren kann dem Gesetze entsprechen, nach welchem die Wissenschaft der schönen Künste vorzugehen hat. Sie verkennt ihre Aufgabe, wenn sie sich für berufen hält, ohne Rücksicht auf die Thatsachen der Geschichte und die concrete Wirklichkeit ein abstractes System zu construiren, und in dessen rein aprioristische Formen dann historische Erscheinungen hineinzuzwängen, die ja nicht, wie jene Formen, ein Pro-

*) Vgl. Lotze, S. 443 f. (Cit. 18.)

duct des durch wenige Jahrzehnte fortgesponnenen Denkens eines einzelnen Kopfes, sondern die reife Frucht einer durch Jahrtausende sich hinziehenden Geistesarbeit vieler Generationen sind.

242. Wenn die Ordnung in der wir die schönen Künste aufführen, nicht ganz mit derjenigen übereinstimmt, der man vielleicht anderswo begegnet ist; wenn wir insbesondere die dramatische Kunst als für sich bestehend von der Poesie scheiden: so dürfte sich das später rechtfertigen.

Ungleich viel wesentlicher aber als diese, ist eine andere Verschiedenheit, unseres Wissens von der Aesthetik bisher wenig beachtet, aber gleichwohl von der durchgreifendsten Bedeutung. Die hedonische Poesie und die religiöse, die profane Musik und die liturgische, die civile Architectur, die civile oder die hedonische Sculptur und Malerei, und die drei religiösen Künste dieser Namen, die oratorische Beredtsamkeit endlich und die geistliche, bilden allerdings generisch je Eine und dieselbe schöne Kunst; aber specifisch sind sie von einander durchaus verschieden. Sie gehören je der nämlichen Gattung an, aber sie stehen unter ihrer Gattung je als besondere, selbständige, ihrem Wesen nach von einander ganz unabhängige Arten. Daß man durch die generische Gleichnamigkeit dieser je zwei Arten von Künsten einerseits, und anderseits zugleich durch jene naturalistische Anschauungsweise die von einer übernatürlichen Ordnung nichts weiß, sich vielfach hat verleiten lassen, diese wesentliche Verschiedenheit der bezeichneten Arten zu ignoriren, das konnte nicht anders als verderblich seyn für die Ausübung der einzelnen Künste, wie es anderseits zu wesentlichen Mißgriffen in der Theorie derselben führen mußte, und zu vielfältigen Irrungen in der Aesthetik.

Fassen wir, wie wir es eben bereits gethan, den „religiösen" Künsten gegenüber diejenigen, welche dem früher Gesagten zufolge sich als „civile" oder als „hedonische" darstellen, unter dem gemeinsamen Namen „profane" Künste zusammen, so ergeben sich diese zwei Reihen:

Religiöse Künste: Die religiöse Architectur; die religiöse Sculptur; die religiöse Malerei; die geistliche Beredtsamkeit; die religiöse Poesie; die liturgische Musik.

Profane Künste: Die profane Architectur; die dramatische Kunst; die profane Sculptur; die profane Malerei; die oratorische Beredtsamkeit; die profane Poesie; die profane Musik.

Warum wir unter den religiösen Künsten der dramatischen keine Stelle geben, werden wir später sagen.

Zweites Kapitel.

Wie sich, dem Zeugnisse der Geschichte zufolge, die schönen Künste insgesammt zunächst auf dem Boden des religiösen Lebens entwickelten, so ist es auch eben dieser, auf welchem sie ihre höchste Blüte erreicht haben.

§. 1.

Vorläufiges.

Drei allgemeine Zeugnisse für die Wahrheit des ausgesprochenen Satzes. In welchem Sinne bei den heidnischen Völkern ein wirkliches religiöses Leben und religiöse Künste anzuerkennen seyen.

243. Jener englische Staatsmann, den seine Auffassung der Schönheit im sechsten Abschnitt manchem Leser vielleicht nicht gerade in besonders vortheilhaftem Lichte erscheinen ließ, hat deßungeachtet den Ausspruch gethan: „Wir wissen, und was noch mehr ist und besser, wir fühlen es in unserm Innersten, daß die Religion die Basis der Civilisation, wie die Quelle alles Schönen und Guten ist" *). Hiernach findet man es ohne Zweifel weniger befremdend, wenn ein Mann der hoch stand als Christ wie als Historiker, hundert Jahre später schrieb: „Zum Preise der Gottheit richten sich vom Anfang alle Künste: zuerst die Urkunst, die Poesie, darnach, wie die Ueberreste des gesammten Alterthums bezeugen, die sämmtlichen bildenden Künste" **). Ernst von Lasaulx gibt den nämlichen Gedanken etwas ausführlicher. „Vergegenwärtigt man sich den großen Entwickelungsproceß der Künste im Leben der Völker, so zeigt sich, daß alle zusammen ihre Wurzel in der Religion haben, welche die Seele jedes practischen Thuns, das Wesenhafte im Leben der Völker, und die gemeinsame bleibende Grundlage aller wahren Humanität ist . . Die erste und die letzte höchste Aufgabe der Architectur war und ist Tempelbau, Kirchenbau; die älteste und die edelste Aufgabe der Sculptur eine Götterstatue, und das Bild eines geistigen Wohlthäters der Menschen; die höchste Aufgabe der Malerei bis auf diesen Tag ein Heiligenbild, und die religiöse und philosophische Historienmalerei; und ebenso verhält es sich mit der Tempel- und Kirchenmusik, mit der religiösen Poesie, und mit der religionsphilosophischen Prosa" ***).

*) Burke, bei A. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart (3. Aufl. Trier 1860) S. XIV.

**) Joseph Fick, in „Historisch-politische Blätter", Bd. 79. S. 579.

***) Lasaulx, Philosophie der schönen Künste Architectur, Sculptur, Malerei, Musik, Poesie, Prosa (München 1860) S. 28.

Es ist übrigens der Mühe werth, daß wir die historische Thesis welche die Ueberschrift des Kapitels bildet, eingehender, als bloß durch diese allgemeinen Zeugnisse beweisen. Nur müssen wir zuerst eine Bemerkung vorausgehen lassen.

244. Viele sind gewohnt, bei den mythologischen Fictionen des Polytheismus nur an das Irrthümliche und Falsche derselben zu denken, und werden oft von der Vorstellung geleitet, als hätte das Heidenthum selber keineswegs im Ernste an das geglaubt, was seine Dichter von den Göttern erzählen. In Rücksicht auf manche Erscheinungen aus den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Zeit hat diese Vorstellung etwas Wahres; aber im Allgemeinen ist sie unrichtig.

„Die Mythologie ist wirklich Religion; sie ist dem Volke nicht ein Spiel, sondern feierlicher Ernst, sie herrscht über die Geister. Einer Allegorie, einer poetischen Fiction bringt man keine Opfer, fühlt man sich nicht verpflichtet: das Heidenthum hat aber in der Mythologie seine *religio*, sein Band mit der Gottheit; es fürchtet den Zorn seiner Götter, es fühlt, daß der Mensch durch die Sünde, durch das Uebertreten des göttlichen Gebots und Willens, das Leben verwirkt hat und dem Tode verfallen ist, und sucht durch das stellvertretende Blut der Thiere, ja durch Blut von Menschen, von unschuldigen Kindern, die Gottheit zu versöhnen, die Unterwerfung und Hingebung des eigenen Willens zu bezeugen. Die Mythologie ist keine Fabel, sondern Wahrheit, wenn auch in einem Gewande, das die Phantasie gewoben hat; den Einschlag bildet dabei die Gottesidee, das Ideal der Vernunft im menschlichen Gemüth, der Gedanke des Unendlichen; die Idee kömmt dadurch zum Bewußtseyn, daß Naturerscheinungen sie erwecken, daß der Mensch, durch äußere und innere Erfahrung, das Walten höherer Mächte inne wird, von denen er sich abhängig, aber zugleich auch getragen, liebevoll umfangen fühlt" *).

Und was insbesondere die Griechen betrifft, so wurden von ihnen „die olympischen Götter aufgefaßt als die Herren und Lenker alles natürlichen und menschlichen Lebens, und dem als Regent der Welt im gesammten Welthaushalte väterlich waltenden Zeus gehörte das stehende Epitheton ‚der Vater der Götter und Menschen'. Zeus, und unter ihm die übrigen Götter, traf alle Anordnungen, verlieh alle Gaben, welche zum Glück des Menschen nöthig waren; und das nicht bloß im Großen und Ganzen: sondern die göttliche Hülfe war dem Menschen immer nahe, von der Geburt bis zum Grabe, im Glück wie im Unglück, und die göttliche Gnade war es, die im Menschen alles Gute und Große vollbrachte. Aber Zeus war auch der strenge Wächter über Gesetz und

*) M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit, Bd. 1. (Leipzig 1863) S. 66.

Recht, der Hort und Lenker der moralischen Weltordnung, welcher das Gute belohnte, das Böse bestrafte; aber dabei zugleich ein barmherziger Richter, der Reue und Sühne annahm, und nicht nur den einzelnen Sündern verzieh, sondern auch das ganze Geschlecht der Menschen aus seiner Versunkenheit emporzuheben, und durch Mittheilung göttlicher Kraft substantiell zu erneuern suchte. Dies ist der Kern aller griechischen Mythen und religiösen Gebräuche, zwar verdeckt und entstellt durch mancherlei heidnisches Beiwerk, aber unschwer zu erkennen schon bei den ältesten Dichtern und in den ältesten Culten. Die Grundlage aller Beziehungen der Menschheit zur Gottheit bildete das Bewußtseyn der vollsten Abhängigkeit der Ersteren von der Letzteren, und das ganze religiöse Leben erhielt seinen Impuls durch das Gefühl der Schuld, und das Bedürfniß und den Glauben der Erlösung" *).

Die hiermit constatirte Thatsache vorausgesetzt, kann es nicht mehr befremden, wenn wir mit unserem Satze die gesammte Geschichte umfassen, und sagen, daß auch bei den heidnischen Völkern die schönen Künste sich zunächst auf dem Boden des religiösen Lebens entwickelt, und eben auf diesem ihre höchste Blüte erreicht haben. Von „religiösen Künsten" in jenem Sinne, wie wir ihn oben (S. 328), den Forderungen der übernatürlichen Wahrheit entsprechend, bestimmt haben, kann bei heidnischen Völkern freilich nicht die Rede seyn. Aber wenn wir den Begriff etwas allgemeiner fassen, und als religiöse Künste alle diejenigen betrachten, „deren Leistungen unmittelbar der Verherrlichung der Gottheit, sowie der Förderung des religiösen Lebens dienen", dann umschließt derselbe den früher gegebenen engeren Begriff, und paßt auf die religiösen Künste aller Völker und aller Zeiten, mochten sie nun zur Verherrlichung falscher Götter im Dienste des Irrthums verwendet werden, oder, wie bei den Israeliten und später in der Christenheit, im Dienste der übernatürlichen Wahrheit zur Verherrlichung dessen, welcher allein der Schöpfer und der Herr aller Dinge ist.

Fassen wir hiernach die Geschichte der einzelnen Künste ins Auge, so wird sich ergeben, daß die im Anfange angeführten allgemeinen Zeugnisse in derselben ihre volle Bestätigung finden.

§. 2.

Die Architectur und die Sculptur und Malerei bei den heidnischen Völkern.

245. Im alten China hat sich, wie Moriz Carriere bezeugt, ein eigenthümlicher Baustyl niemals entwickelt. Was ist der Grund davon?

---

*) Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 582 f.

„Der Himmel ward nicht in Tempeln verehrt, man schaute im Freien zu ihm empor: der Tempelbau aber ist es der die Architectur zur Kunst macht, indem sie hier nicht handwerklich den Bedürfnissen des gewöhnlichen Lebens dient, sondern in einem idealen Werke die Stimmung des Volksgemüths und seine Anschauung vom Göttlichen symbolisch ausprägt" *).

Die nämliche allgemeine Thatsache hatte vor Carriere ein anderer, auf diesem Gebiete wohl noch zuverläßigerer Zeuge ausgesprochen: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That seyn: erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architectonische Kunst" **). Es ist darum ganz natürlich, wenn die Geschichte der Architectur bei den ältesten Völkern, den Indiern, Babyloniern, Assyriern, Persern, Phöniciern, Aegyptern, Etruskern, fast ausschließlich, und jedenfalls vorzugsweise, nur von Tempeln zu berichten weiß und anderen Bauwerken, welche den Zwecken des religiösen Lebens dienten ***). Es ist in derselben Weise ganz natürlich, wenn bei den Mexicanern als „Mittelpunkt der Architectur wie des Cultus der Stuhl Gottes erscheint, ‚Teokalli', der Opferaltar, den sie als kunstreich bereiteten Hügel aufrichten: in mehreren Absätzen erhebt sich ein pyramidaler Bau, um auf seiner Plateforme den Altar und die thurmartigen Gemächer der Götterbilder zu tragen" †). Und es ist wiederum ganz natürlich, wenn Schnaase uns berichten muß: „In den Tempeln allein entwickelte sich die Schönheit der griechischen Architectur; was an Monumenten anderer Art höhere Ansprüche macht, ist von ihnen entlehnt": und „auch in der Blütezeit der griechischen Kunst waren der Tempel und das öffentliche Denkmal noch die einzigen oder doch hauptsächlichen Stellen für die Ausübung der höheren Baukunst" ††).

In der That sind es ausschließlich religiöse Bauwerke welche die Geschichte der Künste aufzuführen weiß, wo sie die Blütezeit der griechischen Architectur darstellt: das große Heiligthum auf der Acropolis von Athen, der Beschützerin von Attica, der Pallas Athene geweiht, und nach ihr Parthenon genannt, „das Haus der Jungfrau"; die Propyläen, prachtvolle Treppen und Vorhallen, welche den Zugang bildeten von der Stadt zur Acropolis; das Erechtheum, und der Tempel des Theseus, gleichfalls auf der Acropolis; der große Tempel der Ceres zu Eleusis;

---

*) Carriere, Bd. 1. S. 152. (Cit. 339.)

**) Schnaase, Bd. 1. S. 33. (Cit. 18.)

***) Vgl. Schnaase, Bd. 1. S. 81—127. 152—158. 162—171. 189 ff. 213—216. 274—309. Bd. 2. S. 307 ff.

†) Carriere, Bd. 1. S. 134. Vgl. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (5. Aufl. 1871) Bd. 1. S. 14.

††) Schnaase, Bd. 2. S. 7. 200.

der Tempel der Minerva Alea zu Tegea, als der größte und schönste unter den Tempeln des Peloponneses, u. s. w.*) Und wenn auf der Acropolis allerdings auch ein steinernes Theater stand, und Pericles neben dasselbe, für musicalische Aufführungen das Odeum baute, so hatten eben die Volksfeste „den Griechen nicht bloß die Bedeutung eines erheiternden Spieles, sondern auch einer religiösen Feier" **).

246. „Von dem Bedürfnisse seiner beschränkten sinnlichen Auffassung getrieben, trachtet der Mensch, sobald ihm das Walten höherer Mächte kund geworden ist, sich ein Denkzeichen aufzurichten, an das er die Verehrung der Gottheit knüpfe. Zuerst begnügt er sich mit einem rohen Denkpfeiler, dessen mächtige Gestalt ihm als Symbol des geheimnißvoll geahnten höchsten Wesens gelten muß. So wachsen Architectur und Plastik aus derselben Wiege hervor" ***).

Es ist bekannt, daß die zwei bildenden Künste, die Sculptur und Malerei, mit der Architectur in der innigsten Verbindung stehen, in einem Verhältnisse, welches namentlich in Hellas das der gegenseitigen Abhängigkeit war †). In der Geschichte der alten Künste tritt diese Thatsache besonders dort hervor, wo die drei genannten sich zur höchsten Blüte entwickelt haben. „Ein starker Grundzug," schreibt in diesem Sinne Kugler, „ein inniges Wechselverhältniß geht durch die gesammte hellenische Kunst. Der Tempel, das Haus des menschengleich gebildeten Gottes, ist ihr Ausgangspunkt. Er ist für das Werk der bildenden Kunst da, das Letztere für ihn. Seine Vorhalle nimmt das geweihte Schmuckstück auf; er selbst wird zum unmittelbaren Träger der Weihebilder. Das Gerüst von Säulen und Architrav gibt seinem Aeußeren diese Eigenschaft des Bilderträgers. Ueber dem Architrav, durch besondere Entwickelung des constructionellen Systems oder in freier Behandlung, gestaltet sich ein eigenthümliches Bauglied, der Fries, als der für die Aufnahme der Bilder zunächst bestimmte Raum; darüber das Feld des Giebels. Keine der Bauweisen des Alterthums hat eine so klare Scheidung zwischen Architectur und Bilderschmuck, und zugleich eine so innige Bedingung des Einen durch das Andere" ††).

Schon aus diesem Abhängigkeitsverhältnisse geht hervor, daß das was wir in Rücksicht auf die Architectur nachgewiesen haben, gleichfalls bezüglich der zwei bildenden Künste Geltung haben muß. Auch die ihnen

---

*) Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 174—202. (Cit. 18.) Carriere, Bd. 2. S. 309 ff. (Cit. 339.)

**) Schnaase, Bd. 2. S. 177.

***) W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte (1873. 6. Aufl.) Bd. 1. S. 5.

†) Vgl. unten, Abschnitt 10. Kap. 4. N. 416.

††) Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte (5. Aufl. 1871) Bd. 1. S. 112.

angehörenden Ueberreste, welche die Kunstgeschichte aus der Zeit der vorher genannten alten Völker uns vorführt, sind in der That vorzugsweise religiöse Werke*): und wenn „die Bildhauerei der Chinesen sich über das Handwerkliche nicht erhebt, wenn ihre Schnitzereien, ihre Reliefs aus Metall und Thon keine selbständig künstlerische Auffassung zeigen, und das Gepräge des Zierraths und des Spieles tragen" **), so begreift sich das von selbst, wenn man sich erinnert, daß es im Reiche der Mitte, wie wir früher sahen, keine religiöse Architectur gab.

247. „Vorzüglich an Bildern der Götter", schreibt Herder, „hat sich die älteste Kunst aufgerichtet, und gleichsam gehen gelernt; daher auch alle Völker denen Abbildungen der Götter versagt waren, in der bildenden Kunst nie eigentlich hoch emporgestiegen sind" ***). Es ist erklärlich, wenn die Zeugnisse welche diesen allgemeinen Satz bestätigen, vorzugsweise die griechische Kunst betreffen; denn keine andere hat ja in solchem Maaße wie diese, das Interesse der historischen Forschung in Anspruch nehmen können. In Hellas ist für die Plastik „das Götterbild der Ausgangspunkt, dem dann die menschliche Statue folgt . . . . . Der Urzeit genügte ein aufgerichteter Stein, ein Balken oder Brett zum Symbole der Gottheit. Die ältesten Bilder waren puppenhafte Figuren, aus Holz geschnitzt, bemalt, mit wirklichen Kleidern angethan; oder Hermen, bei denen nur der Kopf aus dem Pfeiler plastisch herausgearbeitet wurde. Es gemahnt an Aegypten, wenn es heißt daß in Griechenland die Götter mit geschlossenen Füßen, mit enganliegenden Armen gebildet wurden, die Augenlider herabgesenkt in traumartiger Ruhe. Der mythische Ahnherr der hellenischen Künstler, der Bildschnitzer wie sein Name Dädalus besagt, that sogleich den großen Schritt, daß er die Götter mit offenen Augen, schreitend, mit erhobenem Arme, darstellte: dies ist der Sinn der Ueberlieferung, daß seine Gestalten gingen und handelten" †).

„Göttergestalten zu bilden," bezeugt Eduard Müller, „war bekanntlich die wichtigste Aufgabe der bildenden Kunst bei den Griechen" ††); „die gesammte griechische Plastik", lehrt Anselm Feuerbach, „ruht auf dem Grunde der Religion; dem Glauben des Volkes verdankt sie ihre ersten Keime und ihre letzte Blüte: und war sie in den ältesten Zeiten nur die Sclavin der Religion, so hörte sie doch nie auf, ihre treue Gefährtin

---

*) Vgl. Schnaase, Bd. 1. S. 129 ff. 160 f. 230. 365. 369. (Cit. 18.)

**) Carriere, Bd. 1. S. 154. (Cit. 339.)

***) Herder, Zur Philosophie und Geschichte, Buch 13, III. (Werke, Stuttgart 1827, Thl. 6. S. 140.) Vgl. Winkelmann, Geschichte der Kunst, Thl. 1. Kap. 1.

†) Carriere, Bd. 2. S. 173. 176.

††) Ed. Müller, Bd. 2. S. 259. (Cit. 31.) Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 62—66. (Cit. 18.)

zu seyn" *). Und Lasaulx wiederholt denselben Gedanken: als die höchste Aufgabe der bildenden Kunst galt in Hellas die Darstellung der Götter, in menschlicher, über das Maaß der Wirklichkeit erhöhter und verklärter Gestalt **).

Auf diesem Gebiete, dem religiösen, sehen wir sie denn auch nach den Perserkriegen, zu der Zeit des Pericles, ihre höchste Vollendung erreichen. Der erste Repräsentant dieser bewunderungswürdigen religiösen Sculptur, ihr hervorragendster Träger, ist Phidias. „Sein Ruhm überstieg schon im Alterthum den jedes anderen Künstlers; man kann die schönste Blütezeit der athieniensischen Kunst nicht nennen, ohne seiner zu gedenken. Der Undank seiner Zeitgenossen gegen den Künstler steht in scharfem Gegensatze zu der Verehrung, welche seine Werke durch alle folgenden Jahrhunderte der griechisch-römischen Zeit genossen. Die berühmtesten derselben sind nicht nur selbst untergegangen, sondern sie gehören auch einer Klasse von Bildwerken an, aus der uns kein einziges Beispiel geblieben ist: es waren ‚chryselephantine' Statuen, colossale Bildsäulen der Götter aus Gold und Elfenbein zusammengesetzt. Vor allem Anderen pries man sein großes Bild des Zeus zu Olympia; von keinem Kunstwerke wird mit größerer Ehrfurcht gesprochen, es galt für ein Wunder der Welt, dessen Anblick von Kummer und Schmerzen erlöse, für eine göttliche Eingebung und eine Offenbarung des Gottes. Noch Jahrhunderte lang trug man sich mit der Sage umher, Jupiter selbst habe den Künstler geleitet, und da dieser nach Vollendung des Werkes zweifelnd ihn um ein Zeichen der Billigung gebeten, sie durch einen Blitz gegeben; man zeigte den Reisenden die Stelle, wo er eingeschlagen hatte. Eine ehrfurchtsvolle Rücksicht hielt die Römer ab, das heiliggehaltene Werk von seiner Stelle zu rühren; erst zu christlicher Zeit brachte man es nach Constantinopel, wo es später ein Raub der Flammen wurde" ***).

Auch die übrigen Werke des Phidias sind insgesammt Bildsäulen von Göttern, namentlich der Pallas Athene, oder Darstellungen aus der Geschichte der Götter. Dieser Fürst der Künstler verstand es eben besser, wie noch Quintilian von ihm berichtet, Götter darzustellen, als Menschen. „In der Kunst der Arbeiten aus Elfenbein", fährt der römische Rhetor fort, „hat es ihm nie jemand gleich gethan, selbst wenn er nichts geschaffen hätte, als die Minerva auf der Acropolis, oder den Jupiter zu Olympia in Elis. Dieses letztere Werk war in seiner Majestät dermaßen des Gottes würdig, daß man sagen kann, es habe durch seine erhabene

---

*) Anselm Feuerbach, „Der Vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen" (2. Aufl. 1855) S. 250. 26.

**) Lasaulx, S. 56. (Cit. 338)

***) Schnaase, Bd. 2. S. 203 f. (Cit. 18.)

Schönheit die schon bestehende Ehrfurcht vor demselben noch erhöht" 281). Auch die Nachfolger des Phidias, Polyclet, Scopas, Praxiteles, Lysippus, lieferten gleichfalls noch zahlreiche religiöse Kunstwerke; aber je mehr sie diesen Boden nach und nach verließen, desto mehr sank auch die Sculptur, namentlich in den zwei zuletzt Genannten*).

§. 3.

Die Poesie, die Musik und die dramatische Kunst bei den heidnischen Völkern.

248. Wir können diesen Paragraphen mit einem Gedanken beginnen, demjenigen ganz parallel, welchen wir in dem letzten Satze des eben abgeschlossenen aussprachen. „Es ist überall das Schicksal und der Gang der Poesie, daß sie mit dem Wunderbaren und Erhabenen, mit den großen Gestalten der Götterwelt und der Heldenzeit beginnt. Sie senkt sich in der Folge immer mehr herab von diesem hohen Fluge, nähert sich mehr und mehr der Erde, bis sie zuletzt in das Bürgerliche und Gemeine herabsinkt, und sich da am Ende verliert" **). Friedrich von Schlegel gibt in diesen Worten dem Satze den wir in dem gegenwärtigen Kapitel zu beweisen haben, insofern es sich um die Poesie handelt, seinem ganzen Inhalte nach Zeugniß.

Die erste Hauptform der Poesie die sich bei den alten Völkern ausbildete, war nach Hermann Ulrici, Lasaulx, Carriere und Anderen die „Tempelpoesie", als deren Träger die Priester erscheinen. „In der ältesten pelasgisch-thracischen Vorzeit der Hellenen, in welcher die Religion und ihre Priester in erster Linie standen, und das ganze Leben ein religiöses Gepräge trug, erzeugte sich aus diesem sein ideales Abbild, die priesterliche Hymnenpoesie des Olen, Orpheus, Pamphus, um drei aus Vielen zu nennen: welche die in der späteren Entwickelung geschiedenen Elemente der epischen, lyrischen, dramatischen Kunst in ungeschiedener chaotischer Einheit enthielt. Aehnliches tritt ja auch hervor in den Hymnen der indischen Veda's, des persischen Avesta, in den Psalmen der Hebräer, in den altitalischen Liedern der Salier und der arvalischen Brüder, in der Edda der Scandinavier" ***). Die Poesie der Indier, bezeugt in vollem Einklange mit den letzten Gedanken Carriere, ist im Anfange, in den Liedern der Veda's, fast ausschließlich religiös; ganz das Gleiche gilt

---

*) Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 219—246. (Cit. 18.)

**) F. Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur, 1. Vorlesung. (Werke, Wien 1846, Bd. 1. S. 34.)

***) Lasaulx, S. 172 f. 176. (Cit. 338.)

von den „Gatha's", den ältesten Liedern der Bewohner von Iran, in dem „Yasna" genannten Buche der „Avesta" *).

Umfassendere Resultate, als es in Rücksicht auf andere Völker der Fall ist, bietet uns, aus naheliegenden Gründen, auch hier wieder die historische Forschung bezüglich der Poesie bei den Griechen. Auch Lasaulx sahen wir an erster Stelle auf diese hinweisen. Ausführlicher als er redet Ulrici. „Gab es im höchsten Alterthum des Hellenischen Volkes überhaupt eine gewisse Blüte der Poesie, so war dieselbe unstreitig religiös." „Von Anfang an, in den ersten Keimen Hellenischer Cultur, war die Kunst mit der Religion aufs innigste verbunden: und wie in diesen ersten Keimen bereits die ersten Anfänge zur Umgestaltung der alten Götterlehre liegen, so hat an derselben auch die Kunst bereits in ihren ersten Anfängen Theil genommen, und das begonnen was sie später zu vollenden hatte. Herodot sagt mit großer Bestimmtheit, daß nach seiner Meinung Hesiod und Homer den Hellenen ihre Theogonie gedichtet, den Göttern ihre Benennungen gegeben, ihnen ihre Ehrenbezeigungen, Verrichtungen und Aufgaben bestimmt, und Gestalt und Bildung derselben verzeichnet hätten **). Nicht als ob, wie man oft geglaubt hat, Hesiod und Homer die griechische Religion gleichsam selbst gemacht und erfunden hätten; Herodot kann nur gemeint haben, daß diese ältesten Sänger und Dichter die alte, ihnen überlieferte Götterlehre in das umgeschaffen hätten, was er an einer anderen Stelle ‚eigenthümlich-hellenisch' nennt, nämlich in die anthropomorphische Bildung. Wenn anderseits Homers und Hesiods Gesänge unzweifelhaft nur der vollendende Gipfelpunkt einer ganzen weitreichenden Kunstbildung waren, und in ihnen nur das zur Reife gediehen erscheint, was bereits in fernen Jahrhunderten Wurzel geschlagen hatte, so ist damit die Hauptrichtung der Hellenischen Kunst und Poesie von ihrem ersten Anfangspunkte bis zu ihrer höchsten Spitze verzeichnet. In jener Thätigkeit, in der Umbildung und Gestaltung der Götterlehre und Volksreligion nämlich, findet die griechische Kunst ihre ursprüngliche, tiefste und eigenthümlichste Bedeutung.

„Die Hellenische Religion konnte, ihrem innersten Wesen nach, das bezeichnete Ziel nicht verfolgen und erreichen ohne Vermittelung der Kunst. Die Poesie mußte ihrer Natur nach auch hier den ersten Rang behaupten; und demgemäß werden denn auch die alten Priester der Hellenen, die Gründer, Ordner und Verbreiter der Götterlehre und des Cultus, in den Hellenischen Sagen zugleich als die ältesten Dichter und Sänger bezeichnet: wie Aristoteles ganz allgemein bekundet, wenn er die ältesten

---

*) Vgl. Carriere, Bd. 1. S. 375 ff. 523 ff. (Cit. 339.)
**) Herodot. 2. c. 53.

,Theologen' mit Hesiod, dem Dichter, gleich- und zusammenstellt*). Was daher, wie wir vorher erwähnten, Herodot von Homer und Hesiod sagt, dasselbe ließe sich ohne Zweifel auch von den älteren Dichtern und Sängern hinsichtlich der Religionsbildung ihrer Zeiten mit gleichem Rechte behaupten, selbst wenn die späteren Nachrichten und Sagen, die uns erhalten sind, es nicht ausdrücklich bestätigten. Wäre es nicht ursprüngliche Eigenthümlichkeit der Hellenischen Religion, und mit ihr der Hellenischen Cultur überhaupt gewesen, durch den Mund der Poesie entwickelt, ausgebildet und verbreitet zu werden, wie hätten plötzlich Hesiod und Homer, die Dichter, aufstehen mögen, um den Hellenen eine Religion und Götterlehre zu geben, die bis dahin noch gar nicht existirt, oder doch fern und geschieden von der Poesie, in ganz anderen Gebieten des geistigen Lebens, den Sitz ihrer Bildung gehabt hätte?" **)

249. Es war nicht anders möglich, als daß sich mit einer solchen, ihrem ganzen Wesen nach religiösen Poesie, zunächst im Gesange, die Musik verband. „Aus der priesterlichen Naturpoesie der Urzeit entwickelte sich, namentlich bei den Doriern, als Stimme des ganzen Volkes im Chorgesange die Lyrik; in seiner unlösbaren Verbindung mit der Musik erhielt derselbe seine festen Formen, die geradezu mit dem Namen des ,Gesetzes', Nomos, bezeichnet wurden***). Dichter sind kaum genannt, eben weil sie die Stimme des Volksbewußtseyns waren. Thaletas der Musiker scheint zuerst den Chorgesang von dem altherkömmlichen Hexameter zu freien Rhythmen geführt zu haben, die aber einfach blieben, wie die ernsten, gehaltenen Melodien; im Anschlusse an das Volksthümliche ward er der künstlerische Begründer des dorischen Styls. Die Poesie war zunächst der Religion geweiht; und hier schloß sie sich dem Cultus des Apollo an, und diente dem sittlichen Geiste desselben, der Stimmung und Erhebung des Gemüthes zu ihm. Es konnten in den Chören weniger die Thaten der Götter erzählt, als der Sinn, die Bedeutung ihres Wesens, und die Empfindung der Menschen ausgesprochen werden, die sich versöhnungsbedürftig, oder in dankbarer Freude, dem Heiligthum nahten" †).

In Griechenland — um wieder einem selbständigeren Forscher das Wort zu geben — „gewann der lyrisch-epische Ausdruck des religiösen Gefühls und der heiligen Sage unzweifelhaft bald eine bestimmte, auf

---

*) Arist. Metaph. 2. c. 4. n. 12.

**) Hermann Ulrici, Geschichte der Hellenischen Dichtkunst (Berlin 1835) Bd. 1. S. 135. 70 f. 102 f.

Im Wesentlichen dieselben Gedanken finden sich bei Carriere, Bd. 2. S. 29. (Cit. 339.)

***) Ausführlich handelt von „der alten nomischen Poesie" Ulrici, in dem eben citirten Werke, Bd. 2. S. 149—189.

†) Carriere, Bd. 2. S. 110. (Cit. 339.)

Sitte und Gebrauch beruhende Form: und darauf gründete sich, wie auf einem sicheren, festen Fundamente, eben so unzweifelhaft jene älteste Blüte heiliger Priester- und Cultuspoesie. Der Priester, als Vorsteher der religiösen Feierlichkeit, Anordner der Opfer, und Aufseher der Heiligthümer und heiligen Gebräuche, bewahrte die Sitte und die Form des heiligen Gesanges, und aller musischen Festlichkeit des Cultus; er ordnete und leitete Poesie und Musik; er verzeichnete die rechte Art ihres Ausdrucks, und gab ihr die passenden Worte, welche den Göttern gefällig und genehm seyn mochten. Er mußte also selbst zum Dichter und Sänger werden, damit Sitte und Gebrauch nach festgestellter Weise beobachtet wurde: und Priester und Dichter verschmolzen zu Einer Person.

„Hymnisch, den Göttern zu Lob und Dank, in Lust und Leid geweiht, sind unzweifelhaft überall die ersten Anfänge von Gesang und Dichtung; hymnisch war die ganze mythische Urpoesie auch in Griechenland ... Es waren Hymnen, die nach Herodot unter Olens Namen auf Delos sich erhalten hatten; Hymnen, die dem Orpheus, Musäus und Pamphus zugeschrieben, und von den attischen Lycomeden, den berühmten Nachkommen des Pandion und Lycus, gesungen wurden. Pindar, Aeschylus und Andere rühmen daher den Orpheus als großen Musiker, und bezeichnen seine Poesie als lyrisch, weil später die Hymnendichtung zur lyrischen Poesie im engeren Sinne gehörte. Menander nennt die meisten Hymnen des Orpheus ‚physisch‘, weil sie von der Natur (Physis) der Götter singen; und Aristides rechnet Orpheus und Musäus zu den alten Hymnendichtern. Eumolpus, der Sohn oder der Vater des Musäus, später meist als Gründer der Eleusinischen Mysterien berühmt, und von dem Priestergeschlechte der Eumolpiden als Stammvater verehrt, ward ohne Zweifel ebenfalls als Dichter hymnischer Gesänge betrachtet, wenn ihn auch Spätere zu den vor-Homerischen Epikern zählten*); daß er derselben Periode und derselben Gattung der Poesie wie Orpheus und Musäus angehörte, zeigt wenigstens die häufige Zusammenstellung seines Namens mit den beiden Letzteren. Von Pamphus, der nach der Tradition den Athenern die ältesten Hymnen dichtete, wird ausdrücklich eines Hymnus auf Demeter, eines andern auf Poseidon, und eines dritten auf die Chariten erwähnt. Ohne Zweifel waren aber auch seine Gesänge auf Artemis und auf den Eros, obwohl sie Pausanias ‚Epen‘ nennt, nach dessen eigener Meinung hymnisch, da jener auf den Eros, wie Pausanias ebenfalls be-

*) Die alte Bedeutung der Ausdrücke „Epos“ und „episch“ ist eine weitere, als jene, in welcher dieselben später gebraucht wurden. Als „episch“ bezeichnete man alle Dichtungen in gleichmäßig fortlaufendem, unwandelbarem Versmaaße, namentlich des Hexameters. In den alleraltesten Zeiten wurde jede Poesie episch genannt.

richtet, neben Orphischen von den Lycomeden gesungen wurde. Olen und Philammon endlich, die Priestersänger des Apollo-Cultus, erscheinen nicht minder fast überall in den Sagen und Berichten der Späteren als Hymnendichter . . . . .

„Halten wir fest an den einfachsten, ältesten Begriffen und Vorstellungen, so ergibt sich aus Allem, daß jene ältesten Priester und Sänger, weit entfernt von den späteren Ausschweifungen philosophischer Grübelei, und mit Geheimnissen spielender Dichtung, weit entfernt von den seltsamen Erzeugnissen einer wundersüchtigen Phantasie, wie von den Ergüssen versteckter Sinnlichkeit und schwärmenden Gefühls, in den einfachsten, aber kräftigsten und gewaltigsten Empfindungen der Lust und des Schmerzes, der freudigen Bewunderung und des furchtsamen Staunens, mächtig ergriffen von der geheimnißvollen Ahnung des Unendlichen und Unaussprechlichen, in der Erinnerung an Vorstellungen, Traditionen und Sagen der Väter die Götter preisend besangen, in hymnischen, lyrisch-epischen Dichtungen ihren Gefühlen und Vorstellungen Wort und Ausdruck durch Bild und Gleichniß gaben, und so die Religion zugleich und die Poesie der Hellenen weiter entwickelten" *).

250. Daß in den Werken des Hesiod und des Homer die griechische Poesie ihre höchste Vollendung erreichte, ist eine Thatsache, die niemand mehr in Zweifel zieht. Die Iliade und die Odyssee insbesondere, das Werk des Homer, ist nach Ulrici das Gedicht aller Gedichte, das Ideal, die Norm und Richtschnur aller epischen Poesie, das Urepos, das die Alten zu allen Zeiten nur mit Ehrfurcht betrachteten, und mit dem höchsten Lobe überhäuften **). „In der Homerischen Poesie", heißt es bei Carriere, „hat das Hellenenthum seine Stimme für alle Zeit erhalten. Sie ward kraft ihrer Wahrheit und Schönheit die Grundlage der ganzen späteren Cultur, der Dichtung nicht bloß, auch der bildenden Kunst, auch der Geschichte, auch der volksthümlichen Religion und Lebensweisheit . . Homer, lehrt Plato, hat ganz Hellas gebildet. Vom Homer, sagten die Alten selbst, sind alle späteren großen Geister genährt, wie vom Okeanos alle Quellen und Ströme. Ein Epigramm der Anthologie bewahrt seine Geltung bis heute:

Zeiten hinab und Zeiten hinan tönt ewig Homeros'
Einziges Lied, ihn krönt jeder olympische Kranz;
Lange sann und schuf die Natur, und als sie geschaffen,
Ruhete sie, und sprach: Einen Homeros der Welt.

Als die naturwüchsige und zugleich künstlerische Vollendung des Epos haben die Homerischen Gesänge eine allgemein menschliche Bedeutung, wie

*) Ulrici, Bd. 1. S. 135—140. 157 f. (Cit. 347.)
**) Ulrici, Bd. 1. 176.

das erste Buch Moyses oder die Psalmen eine solche in ihrer Art gleichfalls besitzen" *).

Gehört nun, wie alle früheren Erzeugnisse durch die sie vorbereitet wurde, auch diese edelste und werthvollste Frucht dem Boden des religiösen Lebens an? Wäre es anders, dann hätte ja Herodot, wie wir schon hörten (S. 346), unmöglich sagen können, daß Homer und Hesiod den Griechen ihre Theogonie, ihre Lehre von den Göttern gegeben hätten. Die epische Poesie des Homer bringt, „indem sie die volksthümlichen Heldenlieder vereinigt, auch die Götter der einzelnen Kreise zusammen, und ordnet sie zu Einer Familie, deren Haupt der Eine Himmelsgott der Urzeit bleibt. Was Homer von den Mythen aufnimmt, das wird dadurch Gemeingut; wie er die einzelnen Götter auf Grundlage der Ueberlieferung characterisirt, das bildet wiederum den Ausgangspunkt für die nachkommenden Dichter und Plastiker. Die große Wahrheit von einem Walten der Vorsehung, von einer Leitung der menschlichen Dinge durch Gott, veranschaulicht er durch die Theilnahme welche die Götter für die Menschen offenbaren, und durch das Einwirken der himmlischen Mächte auf die Angelegenheiten der Erde. Er erfindet den Stoff nicht, die Helden und ihre Thaten so wenig wie die Götter; aber er gibt ihm eine kunstvoll schöne Gestalt mit frei formender Dichterkraft, die aus der dem Einen und gleichen Volksgeist entsprungenen Vielheit ein harmonisches Ganzes bildet.. Die alte Naturbedeutung der Götter trat im Epos in den Hintergrund, das Walten derselben über den Menschen, die Ausprägung ihrer geistigen Eigenschaften ward das Hauptsächliche; sie wurden die Ideale, die Ur- und Vorbilder des sittlichen und geschichtlich fortschreitenden Lebens. Diese Gestalten, sagt auch Schelling, entstehen nicht durch Poesie, sondern sie verklären sich in Poesie; die Poesie selbst entsteht erst mit ihnen und in ihnen" **).

Kurz, „solange die griechische Religion wirkliches Leben hatte, waren die Dichter die Träger und Bildner der Mythen, die Dolmetscher des Volkes für Gebet, Lob und Danksagung . . . . Und die Homerischen Dichtungen enthalten nicht nur die Erstlinge schriftlicher Tradition, sondern sie galten den Griechen auch für den Kanon religiöser Wahrheit, oder doch für das Hauptmittel religiöser Bildung" ***). Offenbar kann es nur in diesem Sinne gemeint seyn, wenn Schelling den Homer „die wundervollste Erscheinung des Alterthums" nennt, „den Messias des Heidenthums, das sich in ihm vollende", und wiederum Carriere die Gesänge dieses Dichters als das „Grundbuch oder die Bibel der hellenischen Cultur" bezeichnet.

*) Carriere, Bd. 2. S. 67. (Cit. 339.)

**) Carriere, Bd. 2. S. 76 f. Man vergleiche auch S. 62. 64 f.

***) Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 218. 222.

251. Von der Musik, beziehungsweise vom Gesange, der sich mit natürlicher Nothwendigkeit an die religiöse Lyrik immer anschließt, war in der vorletzten Nummer bereits die Rede. Wir lassen nur noch zwei Zeugnisse folgen. „Die Musik", berichtet Carriere, „die Musik als Erziehungsmittel war" in Hellas, in der ältesten Zeit wie in der späteren, „in untrennbarer Verbindung mit Gottesdienst und Poesie. Verse religiösen und sittlichen Inhalts wurden in einfach edlen Weisen gesungen, und dadurch der Empfindung eingeprägt, dadurch die Bewegung des Gemüths an einen ruhigen machtvollen Gang gewöhnt" *). Allgemeiner spricht dieselbe Thatsache Lasaulx aus. „Die Musik bildet in dem Cultus aller historischen Völker zu allen Zeiten, von Anbeginn bis heute, einen wesentlichen Bestandtheil der Gottesverehrung. Wie bei dem Göttercultus der Aegyptier, Perser, Indier Hymnen, bei dem Gottesdienste der Hebräer Psalmen gesungen wurden, und jede Opferhandlung von Gesang, Cymbeln und Saitenspiel begleitet war: so war auch im hellenischen Cultus Tempelmusik durch Sänger und Sängerinnen, Harfner, Flötenspieler und Trompeter allgemein üblich, und man darf annehmen, daß jeder größere Tempel seine musicalische Kapelle gehabt habe" **).

252. Was zuletzt die dramatische Kunst betrifft, so ist die hellenische Tragödie „bekanntlich hervorgegangen aus den Festen des Dionysos, in welchen die Leiden dieses Gottes gefeiert wurden; ganz, wie zwei Jahrtausende später die Tragödie der christlichen Völker aus dem geistlichen Drama, den Passionsspielen der Leidensgeschichte Christi entstanden ist. Sie nahm daher ihren Inhalt zumeist aus den Göttermythen und Heldensagen" ***). Das Theater selbst war immer einem Gotte geweiht, meistens dem eben von Lasaulx genannten Dionysos (Bacchus); in der Mitte des für den Chor bestimmten Raumes erhob sich der Altar (Thymele) des Gottes. Der Chor bewegte sich im Namen des Volkes, das er vertrat, mit religiösen Gesängen in entsprechenden Rhythmen um den Altar; nach Beendigung der dramatischen Darstellung aber stiegen in Athen die zehn Strategen zu demselben hinauf, um mit Gebet und Weihe das Trankopfer auszugießen †).

„Wie man", schreibt in voller Uebereinstimmung hiermit Carriere, zur Zeit der Perserkriege „in der Geschichte selbst den Sturz des Uebermuths und den Sieg des besonnenen freien Geistes erfahren, so ward

---

*) Carriere, Bd. 2. S. 126. (Cit. 339.)

**) Lasaulx, S. 125 f. (Cit. 338.)

***) Lasaulx, S. 181.

†) Guhl und Koner, Das Leben der Griechen und Römer (Berlin 1876, 4. Aufl.) S. 138 ff. Lübke, Geschichte der Architectur (Leipzig 1870, 4. Aufl.) S. 109. Danz, Aeschylus' Trauerspiele (Leipzig 1808) Bd. 2. S. IV.

nun" durch das Drama „in der Kunst die göttliche Gerechtigkeit, die Macht der sittlichen Weltordnung verherrlicht. Die Dichter waren wieder die Lehrer des Volkes, das von ihnen den Mythus in vollendender Durchbildung, das in sinnschweren Worten der Weisheit die Anleitung zur Betrachtung der menschlichen Geschicke im Lichte der Vorsehung, die Mahnung zur Mäßigung, zur gottesfürchtigen Besonnenheit empfing .... Das Drama war und blieb" auch zu der Zeit des Sophocles „eine religiöse und öffentliche Angelegenheit; ... es war ein Theil des gottesdienstlichen Festes, und so erschienen auch die Schauspieler in Feierkleidern, in langwallenden, purpur- und goldstrahlenden Gewändern. Götter und Heroen darstellend, sollten sie größer denn die Menschen erscheinen; darum schritten sie auf den erhöhten Sohlen des Cothurns einher, und der Haarschmuck überragte das Haupt" *).

So vollendeten die Tragiker das Werk, das viele Jahrhunderte vor ihnen die Dichter der Hymnen und die Epiker begonnen hatten, die Ausbildung der religiösen Anschauungen. „Jedem Unbefangenen drängt sich unabweisbar die Beobachtung auf, daß die intellectuelle, sittliche und religiöse Entwickelung der Griechen in schönster Harmonie erfolgte, und immer schönere Blüten trieb, bis die natürliche Kraft des Volkes sich ausgelebt hatte und ihrem Untergange entgegeneilte. Von Homer und Hesiod, von Theognis und Alcäus zu Pindar, Aeschylus, Sophocles, werden die Göttergestalten immer reiner und edler, tritt die Person des Zeus immer bedeutsamer und erhabener vor allen übrigen hervor: und in gleichem Maaße als der Begriff der Gottheit sich läutert, verklärt sich auch die Idee der göttlichen Vorsehung, und schwindet auch die herbe Dissonanz zwischen dem freien göttlichen Walten und dem nothwendigen Gange des ‚Schicksals'" **).

§. 4.

Die schönen Künste bei den Israeliten und den christlichen Völkern.

253. Die griechische Religion mit ihrer gesammten Mythologie war so wenig, wie irgend eine andere Religion, das Erzeugniß der Reflexion und künstlichen Berechnung, sondern Offenbarung: freilich nicht die reine, unmittelbare Offenbarung der ewigen Wahrheit, sondern die auf dem Boden der Uroffenbarung erwachsene, unter theils göttlicher theils dämonischer Einwirkung, sowie unter der Macht geschichtlicher und natürlicher Einflüsse entwickelte Lehre von Gott und der Welt. Sowie die griechische

*) Carriere, Bd. 2. S. 228. 232. 236. (Cit. 339.)
**) Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 428.

Kunst nicht nur ein Höchstes in ihrer Art darstellt, sondern in einzelnen ihrer Schöpfungen in eine andere, höhere Sphäre hinüberreicht, so enthält auch die griechische Religion manche Anklänge an die übernatürliche Wahrheit, manche Spuren der wahren Gottesverehrung. St. Justin der Märtyrer hat gesagt: „Jene unter den Heiden, die dem Logos nachlebten, waren Christen: wie Socrates, Heraclit, und andere ihnen Aehnliche.“ Das will sagen: der Logos, jenes Wort welches nach dem Evangelium von Anfang war, immer und überall auf den Menschengeist wirkte, und jeden der ihm nicht widerstrebte, zur Kindschaft Gottes befähigte, — Er hat in den edelsten und genialsten Männern von Hellas bereitwillige Aufnahme und einen fruchtbaren Boden gefunden; und seine unerschöpfliche Kraft ist es, die sich in allen glorreichen Erscheinungen des griechischen Lebens erweiset. Wohl haben auch die Griechen das Ebenbild Gottes keineswegs rein und unentstellt bewahrt; aber sie haben es treuer bewahrt, als alle anderen Völker: und eben dadurch besaßen sie eine größere Empfänglichkeit für das fort und fort der Menschheit zuströmende göttliche Licht, und waren zugleich eines wirksameren Schutzes theilhaftig gegen die Einwirkungen der dämonischen Mächte*).

Liegt in dieser Thatsache, wenn auch nicht der einzige Grund, doch ohne Zweifel das vorzüglichste Moment zur Erklärung der anderen welche jedermann kennt, daß nämlich nirgends im Heidenthum sich die schönen Künste zu so hoher Blüte entfaltet haben, wie bei den Hellenen: so müssen wir offenbar nothwendig eine nicht minder glückliche Entfaltung, einen noch bedeutenderen Aufschwung, und zwar an erster Stelle auf dem Gebiete der religiösen Künste, dort erwarten, wo die Uroffenbarung in ihrer vollen Reinheit festgehalten wurde, und die Erkenntniß des wahren Gottes nie verloren ging. Und diese Erwartung findet in den thatsächlichen Erscheinungen ihre volle Bestätigung.

254. „Damit man“, spricht Fenelon in dem dritten seiner „Dialoge über die Beredtsamkeit“ zu seinen zwei Freunden, „damit man die oratorischen und poetischen Vorzüge der heiligen Schrift zu empfinden im Stande sey, dazu ist nichts dienlicher, als daß man seinen Geschmack an der Einfachheit des Alterthums bilde; namentlich die Lectüre der alten griechischen Schriftsteller ist in dieser Rücksicht sehr zu empfehlen. Ich sage, der alten: denn jene Griechen welche bei den Römern mit Grund alles Ansehen verloren hatten, und von ihnen *Graeculi* genannt wurden, waren vollständig entartet. Wie ich Ihnen schon gestern sagte, man muß den Homer, den Plato, den Xenophon und die übrigen alten Classiker kennen. Dann wird man sich von der Weise der Schrift nicht mehr überrascht finden; denn es sind fast dieselben Eigenthümlichkeiten, der

*) Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 30. S. 218—220.

gleiche Ton der Erzählung, die nämlichen Bilder für große Erscheinungen, dieselben Gefühle, denen man darin begegnet. Der Unterschied der zwischen beiden hervortritt, fällt ganz zum Vortheil der heiligen Schrift aus. Sie übertrifft unendlich weit alle Classiker an Natürlichkeit und Einfalt, an Lebendigkeit der Darstellung, an großartiger Erhabenheit. Niemals ist selbst Homer der Großartigkeit der Gesänge des Moyses nahegekommen, namentlich des letzten*), den alle israelitischen Kinder auswendiglernen mußten. Niemals hat eine griechische oder lateinische Ode die Erhabenheit der Psalmen erreicht. Jener Psalm z. B., welcher anfängt: ‚Gott über die Götter, Jehova redet, und ruft der Erde', geht weit über alle menschliche Vorstellung hinaus. Nie hat Homer, noch irgend ein anderer Dichter, es dem Isaias gleichgethan, wenn dieser die Majestät Gottes schildert, in dessen Augen die Reiche der Erde nur wie ein Sandkorn sind, und das Weltall wie ein Zelt, das man heute aufschlägt, um es morgen wieder abzubrechen**). Bald hat dieser Prophet die volle zarte Weichheit der Ekloge, wie da, wo er die lachenden Bilder des Friedens malt***); und dann steigt er wieder so hoch, daß er Alles unter seinen Füßen läßt. Welche Leistung des profanen Alterthums ferner läßt sich mit der rührenden Klage des Jeremias über das Unglück seines Volkes in Vergleich bringen†), oder mit dem Gesichte in welchem Nahum" (2. 3) „das stolze Ninive dem Anstürmen eines zahllosen Kriegsheeres erliegen sieht? Es ist als ob man das Heer selbst sähe, als ob man das Getöse der Waffen und der Streitwagen wirklich vernähme: Alles ist mit jener Lebendigkeit gezeichnet, welche die Einbildungskraft fortreißt. Der Prophet läßt den Homer weit hinter sich zurück. Oder lesen Sie bei Daniel" (Kap. 5) „die Stelle, wo er dem Baltassar das Strafgericht Gottes verkündigt, das sofort über ihn hereinbrechen soll: und zeigen Sie mir dann in den großartigsten Schöpfungen des Alterthums etwas, das sich mit solchen Stellen vergleichen ließe.

„Dazu kömmt, daß die Darstellung in der heiligen Schrift immer vollkommen angemessen erscheint: überall herrscht der rechte Ton, in der Erzählung, in den ins Einzelne gehenden Vorschriften der Gesetze, in der Beschreibung, in den pathetischen Abschnitten, in der Verkündigung der Geheimnisse, in den Ermahnungen für das ethische Leben. Kurz, der Unterschied zwischen den Propheten und den profanen Dichtern ist eben so groß, wie zwischen dem wahren Enthusiasmus und dem falschen. Die einen erscheinen in Wahrheit begeistert, und man empfindet bei ihnen

---

*) 5. Moys. 32.

**) Is. 40, 15—17. 24, 1. 19. 20.

***) Is. 11, 6—8.

†) Jer. 9, und in den „Klageliedern".

unverkennbar etwas Göttliches; an den andern, indem sie sich anstrengen sich über sich selbst zu erheben, bleibt jederzeit die menschliche Schwäche sichtbar. Nur in dem zweiten Buche der Machabäer, im Buche der Weisheit namentlich gegen das Ende, und in dem Buche Sirach vorzugsweise im Anfange, treten Spuren jener Schwülstigkeit des Styls hervor, welche die Griechen, damals schon im Verfall, im Orient verbreiteten, nachdem dort mit ihren Waffen auch ihre Sprache zur Herrschaft gelangt war. Doch es ist eine vergebliche Arbeit, diese Dinge durch Worte jemanden zum Verständniß bringen zu wollen: man muß sie selber lesen, wenn man sie fühlen will" *).

„Die Geschichte des Job", so läßt sich ein zweiter, gleichfalls authentischer Zeuge vernehmen, „ist eine Darstellung, die auch nur als solche und nach einem bloß irdischen Kunstsinne betrachtet, zu dem Eigenthümlichsten und Erhabensten gehört, was aus der Vorwelt übrig geblieben ist. Nicht mehr ganz in das Mosaische Geheimniß gehüllt, deutlicher, spricht sich die den Hebräern eigene und ihnen anvertraute höhere Erkenntniß und Gottesansicht aus in den Gesängen Davids, den Sinnbildern Salomons, und den Weissagungen des Isaias; mit einem Glanz und einer Hoheit, die, auch nur als Poesie beurtheilt, Bewunderung erregt, und über allen Vergleich erhaben, jede schmähende Anfeindung darniederschlägt: eine Feuerquelle göttlicher Begeisterung, aus welcher die größten Dichter auch der neueren, bis auf unsere Zeit sich zu ihrem kühnsten Aufschwung ermuthigt haben" **).

255. Einzelne Leser dieses Buches — viele solcher Gesinnung dürfte es kaum finden — könnten die Zuverläßigkeit der zwei aufgeführten Zeugen in Zweifel zu ziehen geneigt seyn, insofern beide zu den „Ultramontanen" gezählt werden. Großentheils gerade dieser Rücksicht wegen habe ich in den vorhergehenden Paragraphen vorzugsweise Männer reden lassen, welche der Verdacht des Ultramontanismus nicht treffen kann; und eben darum mögen die Nämlichen auch an dieser Stelle wieder das Wort haben.

Moriz Carriere bezeichnet das Buch Job, von dem wir eben Friedrich von Schlegel reden hörten, als „das herrlichste Kunstwerk des hebräischen Geistes". „Ich stehe nicht an," fährt er fort, „den Job mit Gustav Baur das größte Gedicht von specifisch religiösem Inhalt aus vorchristlicher Zeit ebenso zu nennen, wie ‚die göttliche Comödie' das größte der christlichen Welt ist" ***).

Einige Seiten früher aber schreibt derselbe Gelehrte also. „Lyrik,

*) Fénelon, Dialogues sur l'éloquence. 3. (éd. Delzons, Paris 1861) p. 103 ss.

**) F. Schlegel, 4. Vorlesung, Bd. 1. S. 112. (Cit. 345.)

***) Carriere, Bd. 1. S. 330. (Cit. 339.)

subjective Poesie, ist der Grundton des Hebräerthums auf dem Gebiete der Kunst. Sie begleitet es von seinen Ursprüngen an; und die Psalmen geben uns nicht sowohl die Gefühlsergüsse und Bekenntnisse eines einzelnen Dichters und Königs, als die Herzens- und Geistesgeschichte eines priesterlichen Volkes im Laufe vieler Jahrhunderte*). Und im gewaltigen Ausdruck des Gottvertrauens, wie des Sündenschmerzes und der Sehnsucht nach Versöhnung, in der Anerkennung des ewigen Grundes und Zieles von allem Zeitlichen, sind sie ein Muster religiöser Poesie das in seiner classischen Größe für immer dasteht, und durch die Jahrtausende seine gemüthserschütternde wie seine trostverleihende Kraft und Herrlichkeit bewährt hat und bewähren wird" **).

Carriere redet in diesen Worten von den Leistungen der Poesie bei den Israeliten mit um nichts geringerer Anerkennung, als früher Fenelon und Friedrich von Schlegel. Und gerade so äußert sich schließlich auch Carl Schnaase, da er „des Reichthums der hebräischen Poesie" gedenkt. „Welche Fülle von Bildern zeigt sich hier! Wie lebendig ist das Gefühl des Psalmisten, der Propheten, für alle Erscheinungen der Natur, für das Weite, Große, Erhabene, Leuchtende, und dann wieder für das Kleine und Zarte, oder für das Dunkle und Schreckende! Wie kräftig und erschütternd malen sie die Gerichte des göttlichen Zornes, die Zerstörung, den Zug der mächtigen Heerschaaren, das Getöse von Reitern und Wagen,

*) Es ist fast, als ob Carriere nicht daran dächte, daß die 150 Psalmen ja keineswegs insgesammt den „einzelnen Dichter und König" David zum Verfasser haben, sondern wirklich verschiedenen Verfassern aus verschiedenen Jahrhunderten angehören.

**) Carriere, Bd. 1. S. 297. (Cit. 339.)

Für Leser denen Carriere's Richtung unbekannt ist, mag hier eine kurze Stelle aus dem Schlußartikel des letzten Bandes seines Werkes Platz finden; der besondere Titel des Bandes lautet: „Das Weltalter des Geistes im Aufgange." Dort redet Carriere folgendermaßen. „Preußens König" (Friedrich Wilhelm IV.) „demüthigte sich zu Olmütz vor Oesterreich, und verbündete sich mit dem Pfaffenthum, als ob das die Stütze des Thrones und der Ordnung wäre, und nicht selber herrschen wollte. Aber unermüdlich blieb der nationale Gedanke an der Arbeit . . . Und als nun der geistliche und weltliche Despotismus an der Tiber und an der Seine dem deutschen Volke an Einem Tage den Krieg erklärte, die Selbständigkeit unsers Geistes, die Aufrichtung unsers Bundesstaats nicht dulden, vielmehr über die zerstückten und gebeugten Glieder Deutschlands ein fremdes Joch legen wollte: da standen alle Stämme einmüthig zusammen, aller Parteihader war vergessen, opferfreudig setzten sie Gut und Blut an Ehre, Recht und Freiheit; unter der Wucht ihres Armes brach der Schwindelbau zusammen den Napoleon III. errichtet, und wie ihm so fiel auch Pius IX. die weltliche Krone vom Haupt, als er eben sich göttliche Unfehlbarkeit angemaßt hatte. Da ging durch das ganze Volk das erhebende Gefühl: das ist kein Zufall, das ist ein Gottesgericht, hier haben geistige Mächte gewaltet, das ist ein Sieg der göttlichen Weltordnung." Carriere, Bd. 5. (Leipzig 1873) S. 666 f.

die Einsamkeit und Verödung der vernichteten Städte! Wie freundlich und lieblich sind die Bilder des Friedens und des Glücks! Unvergleichlich sind diese Sänger in der Gabe, mit Einem Zuge ein ganzes Bild vor unsere Seele zu stellen, unerschöpflich in immer neuen Vergleichen; sie verstehen Alles, Pflanzen und Thiere, Jungfrau und Greis; in den zartesten Beziehungen wissen sie das Characteristische aufzufinden. Sie durchschauen die Natur bis in das Innerste, und besitzen die Macht, das volle Leben der Dinge unserer Seele vorzuzaubern" *).

256. In Rücksicht auf die vorchristlichen Völker stände es nach dem hier und im vorigen Paragraphen Gesagten wohl hinlänglich fest, daß es durchaus der Boden des religiösen Lebens ist, auf welchem die Poesie, und mit ihr die Musik, sich entwickelt und zu ihrer höchsten Blüte entfaltet hat. Tritt nun dieselbe Erscheinung auch bei den christlichen Völkern wieder hervor?

Ernst von Lasaulx bejaht diese Frage. „Denselben Entwickelungsgang" wie im Alterthum, „hat die Poesie bei den christlichen Völkern des Abendlandes genommen: denn auch bei ihnen finden sich zuerst religiöse Kirchenlieder, dann epische Heldenlieder und lyrische Liebeslieder, und nachdem das nationale Leben vollständig entwickelt und sein Höhepunkt überschritten war, seit dem vierzehnten Jahrhundert zuerst das geistliche, dann das weltliche Drama" **).

Aber wir können die Frage einfacher und zugleich entscheidender beantworten, indem wir auf die liturgischen Bücher der Kirche verweisen, das Meßbuch, das Brevier und das Pontificale. Dort studire und betrachte man die für die Weihe eines Gotteshauses, für die Consecration eines Bischofs, für die Priesterweihe vorgeschriebenen Gesänge; die „Improperien" der Charfreitagsliturgie, den Ostergesang des Diacons am Charsamstag ***), die Präfationen für Weihnachten, Ostern, Pfingsten, das Dreifaltigkeitfest. für die Feste der Mutter des Herrn und für jene der Apostel; die „Sequenzen" der Messen für Fronleichnam †), Pfingsten ††), Ostern †††), das Fest der Schmerzen Mariä, und für die Todten-

---

*) Schnaase, Bd. 1. S. 235. (Cit. 18.)

**) Lasaulx, S. 176. (Cit. 338.)

***) „Exultet iam angelica turba coelorum . . ."

†) „Selbst ein Scholastiker wie Thomas von Aquino *(sic)* ruft zur Liebesfeier des Erlösers in prachtvollen Strophen auf: *Lauda Sion Salvatorem.*" So schreibt über diese allerdings „prachtvolle" Sequenz „selbst" ein moderner Aesthetiker wie Moriz Carriere, Bd. 3. Abtheilung 2. S. 265. (Cit. 339.)

††) *Veni sancte Spiritus*, von dem Könige Robert von Frankreich, gest. 1031.

†††) *Victimae paschali laudes.* Als den Verfasser dieser Sequenz bezeichnen die Einen den heiligen Petrus Damianus, gest. 1072, die Anderen Wipo, Kaplan Conrads II., der gleichfalls dem 11. Jahrhundert angehört.

messe*); die Hymnen: für das Pfingstfest, *Veni Creator Spiritus***), für die Passionszeit, *Vexilla Regis* und *Pange lingua****), auf den heiligen Johannes Baptista, *Ut queant laxis*†), auf die heiligste Jungfrau, *Ave maris stella*††), und die unvergleichlichen Gesänge des heiligen Thomas von Aquin auf das allerheiligste Sacrament, *Sacris solemniis, Verbum supernum, Pange lingua, Adoro te*†††). Diese Schöpfungen der christlich=religiösen Poesie, sagen wir, lese, betrachte, verstehe man, höre man von tüchtig geschulten Chören vortragen: und dann nenne man, von der heiligen Schrift abgesehen, das Erzeugniß der profanen Dichtkunst alter, mittlerer oder neuester Zeit, welches sich, nicht ihnen gleichstellen, sondern mit ihnen auch nur vergleichen ließe.

257. Herder, der deutsche Classiker, stand nie in dem Rufe übergroßer Begeisterung für die christliche Religion; darum soll hier eine Stelle folgen, in welcher er sein Urtheil über den Werth der in Rede stehenden poetischen Leistungen ausgesprochen hat.

„An der Wirkung die das Christenthum auf die Sitten der Welt gehabt hat, nimmt auch sein großes Werkzeug Theil, das Lied; nur geht auch hier die Kraft des Himmels still und verborgen einher. Die Wirkung keiner Poesie ist vielleicht verkannter als diese: und doch geht sie auf den besten, treuesten Theil der Menschheit, und das nicht selten sondern täglich, nicht über Gleichgültigkeiten, sondern eben bei den drückendsten Umständen am meisten, da ihm Hülfe notthut. Jene heiligen Hymnen

---

*) „Ein Jacopone von Todi stellte sich mit Maria unter das Kreuz, und sang das herrliche *Stabat mater*, während Thomas von Celano den Tag des Zornes" *(Dies irae)* „des Gerichtes herankommen sah, der die Welt zu Asche macht, wo die Gräber sich aufthun, und Alles offenbar wird vor dem Auge des Herrn. Und ein Palestrina hat die durch die Jahrhunderte fortklingende Musik dieser Gefühle in seine reine Tonsprache übersetzt, und die Melodien entbunden die hier schlummerten, aber schon die Herzen der Dichter bewegt hatten." So abermals Carriere, 3, 2. S. 265. (Cit. 339.)

Jacopone von Todi (Jacobus de Benedictis) starb 1306; Thomas von Celano um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

**) Nach Einigen von Rhabanus Maurus, nach Anderen von Carl dem Großen; wahrscheinlicher, nach Mone (Bd. 1. S. 242), von Gregor dem Großen.

***) Von Venantius Fortunatus, gest. zwischen 600 und 610.

†) Von Paulus Diaconus, gest. gegen 800.

††) Der Verfasser dieses Hymnus ist nicht bekannt.

†††) In guter Uebersetzung, die freilich hinter dem Original immer weit zurückbleibt, finden sich alle diese Hymnen mit noch vielen anderen gleichfalls höchst werthvollen, sowie auch die vorher angeführten Sequenzen, in dem Werke von J. F. H. Schlosser, „Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte", 2 Bände. (2. Aufl. Freiburg 1863.)

Auch Karl Simrock gibt in seinem „Lauda Sion" eine „Auswahl der schönsten lateinischen Kirchenhymnen mit deutscher Uebersetzung". (2. Aufl. Stuttgart 1868.)

und Psalmen, die Jahrtausende alt, und bei jeder Wirkung noch neu und ganz sind, welche Wohlthäter der armen Menschheit sind sie gewesen! Sie gingen mit dem Einsamen in seine Zelle, mit dem Gedrückten in seine Kammer, in seine Noth, in sein Grab; da er sie sang, vergaß er seiner Mühe und seines Kummers, der erdermattete traurige Geist bekam Schwingen in eine andere Welt zur Himmelsfreude. Er kehrte stärker zurück auf die Erde, fuhr fort, litt, duldete, wirkte im Stillen und überwand — was reicht an den Lohn, an die Wirkung dieser Lieder? oder wenn sie im heiligen Chor den Zerstreuten umfingen, ihn in die hohe Wolke des Staunens versenkten, daß er hören und merken mußte; oder wenn im dunklen Gewölbe, unter dem hohen Rufe der Glocken und dem durchdringenden Anhauch der Orgel, sie dem Unterdrücker Gericht zuriefen, dem verborgenen Bösewicht Gewalt des Richters; wenn sie Hohe und Niedere vereinten, vereint auf die Kniee warfen, und Ewigkeit in ihre Seele senkten — welche Philosophie, welches leichte, lichte Lied des Spottes und der Narrheit hat das gethan, und wird es je thun können? .. Es sind mir im elenden Mönchsstyl Elegien, Hymnen zu Gesicht gekommen, die ich wahrlich nicht zu übersetzen wüßte. Sie haben ein Feierliches, ein Andächtiges, oder ein so dunkel- und sanft-Klagendes, das unmittelbar ans Herz geht, und dem zu seiner Zeit es gewiß an Wirkung nicht fehlte" *). Welcher anderen Poesie hat jemals ein Dichter, der dem Geiste von welchem sie getragen ist, in seinen späteren Jahren wenigstens, durchaus verneinend gegenüberstand, ein so glänzendes Zeugniß gegeben?

Was übrigens den von Herder so bezeichneten „elenden Mönchsstyl" angeht, so haben über den Werth desselben andere Gelehrte, und zwar Männer welche in diesem Punkte competenter waren als der deutsche Dichter, ganz anders geurtheilt. Nachdem die Offenbarung durch den Eingebornen vom Vater in der Fülle der Zeiten eine Welt ganz neuer Anschauungen und Begriffe auf diese Erde herabgeführt, war es ja schlechthin nicht möglich, daß die in den classischen Sprachen Roms und Athens vorhandenen Ausdrücke und Wendungen hätten hinreichen, daß der seinem ganzen Wesen nach heidnische Geist dieser Sprachen sich hätte eignen können, jene durch und durch anderartigen Wahrheiten und Begriffe zur Darstellung zu bringen. Dadurch wurde eine durchgreifende Umbildung dieser Sprachen, die Bereicherung derselben mit neuen Formen und Ausdrücken, und das Fallenlassen mancher die in ihrer Art „classisch" waren, für die Vertreter der christlichen Wissenschaft und Kunst zur unabweisbaren Nothwendigkeit. „Durch die Vergleichung der Hymnen mit

*) Herder, Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten, 3. Abschnitt, 2. Kap. (Werke, Carlsruhe 1821, Thl. 9. S. 426 f.)

der alten Kirchenliteratur", schreibt Mone, „stellt sich zur Evidenz heraus, daß . . der Sinn ihrer Worte sowohl von der Glaubenslehre, als auch von dem traditionellen Sprachgebrauche derselben abhängt. Diese dogmatische und geschichtliche Grundlage der Kirchensprache muß man in Acht nehmen: denn sie ist nothwendig entstanden, weil die heidnischen Sprachen für die Offenbarung des Christenthums nicht alle Ausdrücke besaßen, sondern sie erst durch das Christenthum nach ihrem Sprachcharacter bilden mußten" *). Wie über denselben Gegenstand der enthusiastische Verehrer des classischen Alterthums, Erasmus, dachte, und wie in neuerer Zeit eine französische Provincialsynode darüber geurtheilt hat, sagen wir in der Anmerkung n. 282.

Was wir, um wieder auf unsere Thesis und den Beweis derselben zurückzukommen, in diesen zwei Nummern über die religiöse Poesie bei den christlichen Völkern gesagt haben, genügt für unseren Zweck vollständig. Wir finden es unnöthig, daneben auch noch die gleichartigen Leistungen in den verschiedenen Volkssprachen hervorzuheben; hinsichtlich der deutschen geistlichen Poesie können wir auf die zwei sehr verdienstlichen Werke von Lindemann verweisen **). Auch daran brauchen wir nicht zu erinnern, daß die dramatische Kunst unter den christlichen Völkern von den liturgischen Handlungen der Kirche ihren Ausgang genommen hat ***).

258. Insofern wir jetzt, um unsern Beweis abzuschließen, noch die bildenden Künste zu berücksichtigen haben, führen wir zunächst einige Namen an: Orcagna, Giotto, Sebald Schonhover, Conrad Eberhard, Wilhelm Achtermann, — Meister Wilhelm, Stephan Lochner, die Brüder van Eyck, Wolfgang Rueland, Perugino, Giovanni da Fiesole (Fra Angelico), Leonardo da Vinci, Overbeck, Veit, Steinle, Cornelius, Führich, Hellweger. Diese Meister, und viele ihnen ähnliche, sind es, in welchen die Sculptur und die Malerei unter den christlichen Völkern ihre höchste Blüte erreicht hat. Welcher Art sind aber vorzugsweise ihre Werke, und gerade diejenigen auf die ihr ganzer Ruhm sich gründet? Dieselben stellen den Herrn dar, oder seine heiligste Mutter, in den verschiedenen Geheimnissen und Ereignissen ihres Lebens; oder es sind Bilder durch welche uns Züge aus der biblischen Geschichte, oder aus dem Leben der Heiligen Gottes vorgeführt werden: mit Einem Worte, und zugleich

*) F. J. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt, (Freiburg 1853) Bd. 1. S. IX.

**) „Geschichte der deutschen Literatur" (5. Aufl. 1879) S. 201 ff. 289 ff. 705 ff., und „Blumenstrauß von geistlichen Gedichten des deutschen Mittelalters" (1874).

***) Vgl. die eben erwähnte Literaturgeschichte von Lindemann, S. 296 ff., und Jakob, „Die Kunst im Dienste der Kirche" (3. Aufl. 1880) S. 376.

bestimmter, die besten Werke der größten Maler und Bildhauer sind Werke der religiösen Malerei, der religiösen Plastik.

Müssen wir schließlich den historischen Beweis auch noch auf die Architectur ausdehnen? Ich denke, ihre monumentalen Schöpfungen stehen zu sichtbar da, das Gefühl des Werthes und der ästhetischen Bedeutung dieser Schöpfungen drängt sich zu mächtig einem Jeden von selber auf, als daß es mehr bedürfte als offene Augen, um darüber entscheiden zu können, wo diese Kunst ihre Kraft glänzender bewährt, sich zu höherer Vollendung aufgeschwungen habe, — in der Aufführung profaner Gebäude, oder wo sie jene Kirchen schuf, die unter den Zierden der Städte der christlichen Welt immer noch die erste Stelle einnehmen. Wir haben das Gesetz mit den Worten Schnaase's ja bereits früher ausgesprochen: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That seyn: erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architectonische Kunst": und wie sie nur als religiöse Kunst entsteht, so ist es noch weniger möglich, daß sie anders denn als religiöse Kunst sich zu vollster Blüte entfalte.

Den Grund dieses Gesetzes aber deutet ganz richtig Friedrich von Schlegel an. „Ein noch so herrliches Gebäude, wenn es keine Bedeutung hat, gehört auf keine Weise zur schönen Kunst*). Unmittelbare Erregung des Gefühls, eigentliche Darstellung, ist dieser ältesten und erhabensten aller Künste," der Baukunst, „nicht verstattet: nur durch die Bedeutung kann sie in einem gewissen Sinne Gedanken ausdrücken, und ist dadurch auch sicher, hohe Gefühle von ganz bestimmter Art zu erregen. Symbolisch muß daher alle Baukunst seyn," wenn sie schöne Kunst seyn soll. Die Gelegenheit, symbolisch zu seyn, und die Aufforderung dazu, ist aber der Architectur — wir werden das im achten Abschnitt sehen — nie in höherem Maaße gegeben, als wenn sie Gotteshäuser aufführt: und so ist es nicht zu verwundern, wenn Schlegel nicht umhin kann hinzuzufügen: „Symbolisch mehr als jede andere Baukunst", mithin auch, das folgt mit dialectischer Nothwendigkeit, vollendet mehr als jede andere, „ist die christliche des deutschen Mittelalters" **).

*) Man vergleiche hiermit den oben, N. 240 S. 335, von uns entwickelten Gedanken.

**) F. Schlegel, 8. Vorlesung, Bd. 1. S. 233. (Cit. 345.)

Drittes Kapitel.

Größere Bedeutung als die profanen Künste, haben seit dem Beginn unserer Zeitrechnung die christlich-religiösen: und davon daß diese gepflegt werden, hängt die Blüte der schönen Künste wesentlich und an erster Stelle ab.

§. 1.

Dieser Satz ergibt sich als Folgerung aus der vorhergehenden Thesis. Zwei weitere, apriorische Beweise. Ob es wahr sey, daß die Aesthetik einen Theil der Philosophie bilde.

259. Wir haben die Wissenschaft der schönen Künste zu entwickeln, nicht die Geschichte der Letzteren darzustellen. Wenn wir uns deßungeachtet im letzten Kapitel ausschließlich mit historischen Thatsachen beschäftigt haben, so thaten wir das nur um unserer Wissenschaft willen: es war uns um eine Folgerung zu thun, die sich aus den nachgewiesenen Thatsachen ergibt.

Dieselbe liegt sehr nahe. Sind in der That die schönen Künste bei allen Völkern zunächst aus dem Boden des religiösen Lebens erwachsen; haben sie insgesammt im Dienste der Religion sich entwickelt und ausgebildet; stellen sich als die vollendetsten unter ihren Werken unbestreitbar diejenigen dar, welche zur Verherrlichung der Gottheit und zur Förderung des religiösen Lebens geschaffen wurden; haben mithin die schönen Künste ihre höchste Blüte erreicht, insofern sie eben *religiöse* Künste waren: dann muß, ob auch nicht das einzige, doch sicher das vorzüglichste Lebensprincip der schönen Künste in der Religion liegen; dann muß das religiöse Leben der Boden seyn, auf welchem sie am besten gedeihen; dann muß der Künstler dem daran liegt, in seinem Fache Hervorragendes zu leisten, darauf bedacht seyn, vorzugsweise dem Gebiete der religiösen Kunst sein Studium sowohl als seine Thätigkeit zuzuwenden; dann müssen Alle die sich für die schönen Künste interessiren, und denen ihre Hebung und ihre Blüte am Herzen liegt, je nach ihrer Stellung an erster Stelle die religiösen Künste zu unterstützen und zu fördern bemüht seyn; dann muß endlich ohne Zweifel auch die Aesthetik sich angewiesen sehen, — nicht, die profanen Künste unberücksichtigt zu lassen, — aber jedenfalls, den religiösen in besonderem Maaße ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Als religiöse Künste traten einst bei den Griechen die Poesie und die Musik, die Architectur und die Sculptur dann auf, wenn sie durch ihre Schöpfungen Zeus und Pallas Athene, Artemis und Hermes und Ares und Aphrodite verherrlichten, die Furcht vor ihnen belebten, ihre

großen Eigenschaften und ihre Vorzüge feierten, und in würdiger Darstellung ihre Geschichte dem Volke vorführten. Die christliche Welt opfert nicht mehr den Gottheiten des heidnischen Mythus: sie „verherrlicht die Vorzüge dessen, der sie gerufen hat aus der Finsterniß in sein wunderbar Licht"; sie weiß sich im Besitze des „ewigen Lebens", weil sie „den Einen wahren Gott anbetet und den er gesandt hat, Jesus Christus", ihren Erlöser, den Eingebornen des Vaters. Als religiöse Künste können deßhalb unter den christlichen Völkern die schönen Künste sich nur dann betrachten, wenn sie für die Verherrlichung des wahren Gottes thätig sind, und für jene Zwecke, um deren willen der Sohn Gottes einst auf dieser Erde gelebt, und deren Verwirklichung für alle Zeiten und alle Geschlechter er der von ihm gegründeten Kirche übertragen hat. Mit anderen Worten: wo das Christenthum herrscht, da sind religiöse Künste wesentlich und ausschließlich die „christlichen", dieses Wort in seinem engsten Sinne genommen, oder wie man auch sagt, die „geistlichen", die „kirchlichen" Künste. Von diesen mithin gilt das, was wir aus der im vorigen Kapitel nachgewiesenen historischen Thatsache allgemein in Rücksicht auf die „religiösen" Künste gefolgert haben: seit dem Beginn unserer Zeitrechnung hängt die Blüte der schönen Künste vorzugsweise von der Pflege ab und von der Sorgfalt, welche den christlich-religiösen Künsten zu Theil wird; und diese sind es darum, welche die Aufmerksamkeit der Aesthetik sowohl, als der zur anderweitigen Förderung der schönen Künste Berufenen, an erster Stelle in Anspruch nehmen.

260. Bedurft hätte es, um diesen Satz festzustellen, des Umweges durch die Geschichte einer weit hinter uns liegenden Vergangenheit freilich keineswegs. Statt der aus den Thatsachen sich ergebenden Induction würde der apriorische Beweis, an und für sich, mehr als genügt haben, die in Rede stehende Wahrheit darzuthun.

Niemand wird ja doch in Abrede stellen wollen, daß die Religion, selbst eine falsche, immer die höchsten, die großartigsten, die schönsten Erscheinungen umschließt, die überhaupt in den geistigen Gesichtskreis eines Volkes fallen. Ueberdies haben wir uns aber im ersten Buche bereits überzeugt, daß in der ethischen Ordnung die Schönheit in weit höherer Vollendung erscheint, als in allen übrigen denen das vernünftige Geschöpf angehören kann; daß die Schönheit der übernatürlichen Ordnung unvergleichlich höher steht, als jene der natürlichen, und wiederum die Schönheit der im ewigen Leben verklärten Natur weit hinausragt über diejenige, für welche dieselbe empfänglich ist, solange sie noch, im Zustande der Prüfung, ihrer Vollendung entgegenharrt. Als diejenigen, welche unter Allem was erschaffen ist, in der höchsten Schönheit leuchten, bezeichneten wir zugleich insbesondere den Sohn Gottes seiner allerheiligsten Menschheit nach, und die Jungfrau aus welcher er dieselbe anzunehmen

sich herabließ*). Daraus ist offenbar, daß eben die christliche Religion, und nur sie, den Künsten die für eine erfolgreiche Thätigkeit am meisten geeigneten Vorwürfe bietet. Denn den welcher „schön ist vor den Kindern der Menschen", und seine glorreiche Mutter, kennt nur der Christ; von einer übernatürlichen Ordnung, und den Thatsachen und Erscheinungen die ihr angehören, gibt allein die christliche Religion uns Kunde; und wenn sich allerdings auch außerhalb des Christenthums Handlungen und Charactere finden, die sich durch ethischen Werth, und somit durch Schönheit empfehlen, so lassen sich diese doch, sey es was ihre Zahl, sey es was das Maaß der ihnen eigenen Schönheit betrifft, auch nicht entfernt in Vergleich stellen mit den Erscheinungen derselben Ordnung, wie sie die Religion Jesu Christi hervorgebracht seit jenem Tage, da es dem Geiste Gottes gefiel, durch sie „das Angesicht der Erde zu verjüngen". „Die wahre Schönheit", schreibt darum mit Recht der Cardinal Maury, „die Schönheit in jenen höheren Graden der Vollendung wie ihrer die schönen Künste insgesammt bedürfen, findet sich allein in der hohen Sphäre des Cultus und der Sprache der christlichen Religion, der Wahrheiten die sie verkündigt, der Gefühle zu denen sie begeistert, der Erscheinungen welche durch sie der Menschheit vermittelt werden" 283).

Zu dieser aber kömmt noch eine zweite Rücksicht. Je mächtiger die Aufforderung ist die an sie herantritt, Schönes, Großes, Vollendetes zu leisten, desto sicherer werden die schönen Künste sich zu hoher Blüte entfalten. Aber diese Aufforderung, wo ergeht sie entschiedener, gebieterischer, unwiderstehlicher, als wo es sich um die Verherrlichung, nicht mythischer Göttergestalten, sondern des einzigen wahren Gottes handelt, der sich herabgelassen hat, sich in untrüglicher Kundgebung der Menschheit gegenüber zu beglaubigen; wo es sich darum handelt, im Wetteifer mit den verklärten Bürgern der ewigen Stadt über den Sternen, und in lebendigem Anschluß an sie, Huldigung darzubringen und Dank und „Ehre und Benedeiung dem der auf dem Throne sitzt, und dem Lamme das geschlachtet ward, und uns freigekauft hat für Gott mit seinem Blute" (Offenb. 5); wo sich die Künste gerufen sehen, mitzuwirken für das höchste Ziel unter allen, für die zu arbeiten menschlichem Thun gegeben seyn kann, für den Frieden und das Heil und die Beseligung unsterblicher, nach dem Bilde Gottes geschaffener Seelen hier und jenseits?

Der Thatsache Zeugniß zu geben welche die natürliche Folge dieser zwei Rücksichten ist, hat selbst der protestantische Dichter sich nicht versagen können:

---

*) Vgl. N. 20 ff. S. 34 ff. N. 136. S. 180 f.

Ich ließ
Der Puritaner dumpfe Predigtstuben,
Die Heimat hinter mir; in schnellem Lauf
Durchzog ich Frankreich, das gepriesene
Italien mit heißem Wunsche suchend.

Es war die Zeit des großen Kirchenfests;
Von Pilgerschaaren wimmelten die Wege,
Bekränzt war jedes Gottesbild, es war,
Als ob die Menschheit auf der Wandrung wäre,
Wallfahrend nach dem Himmelreich — mich selbst
Ergriff der Strom der glaubensvollen Menge,
Und riß mich in das Weichbild Roms —

Wie ward mir, Königin!
Als mir der Säulen Pracht und Siegesbogen
Entgegenstieg, des Colosseums Herrlichkeit
Den Staunenden umfing, ein hoher Bildnergeist
In seine heitre Wunderwelt mich schloß!
Ich hatte nie der Künste Macht gefühlt;
Es haßt die Kirche die mich auferzog,
Der Sinne Reiz; kein Abbild duldet sie,
Allein das körperlose Wort verehrend.
Wie wurde mir, als ich ins Innere nun
Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel
Herunterstieg, und der Gestalten Fülle
Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll,
Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig,
Vor den entzückten Sinnen sich bewegte;
Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen,
Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn,
Die heilige Mutter, die herabgestiegne
Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung —
Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht
Das Hochamt halten und die Völker segnen —
O was ist Goldes, was Juwelen Schein,
Womit der Erde Könige sich schmücken!
Nur er ist mit dem Göttlichen umgeben,
Ein wahrhaft Reich der Himmel ist sein Haus,
Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen *).

261. Unter den Folgerungen die wir aus dem bisher behandelten Satze bereits am Schlusse der vorletzten Nummer zogen, war namentlich auch diese, daß es die religiösen Künste seyen, welche die Aufmerksam=

*) Schiller, Maria Stuart, 1, 6.

keit der Aesthetik an erster Stelle in Anspruch nehmen. Eine Verneinung dieser Wahrheit, wenn auch thatsächlich vielfach eine unbeabsichtigte, scheint mir in dem Bestreben mancher Gelehrten zu liegen, wenn sie bemüht sind, für die Aesthetik den ihr unter den verschiedenen Theilen der Philosophie gebührenden Platz ausfindig zu machen, oder dieselbe als einen „integralen“ Theil der Letzteren bezeichnen. Was man im eigentlichen Sinne des Wortes „Philosophie“ nennt, das ist doch nur die natürliche Wissenschaft vom Seyn, von Gott und seiner gesammten Schöpfung, d. h. ein System von Wahrheiten, welche die bloße Vernunft festzustellen im Stande ist. Wenn nun zweifellos feststeht, daß unter den schönen Künsten die religiösen an Bedeutung und Werth alle anderen weit überragen, daß mithin sie es sind, welche die Wissenschaft der schönen Künste vorzugsweise ins Auge zu fassen hat, kann dann wohl, seit es eine übernatürliche Religion gibt, noch von einer Aesthetik die Rede seyn die sich aus rein natürlichen Wahrheiten zusammensetzt? Woher soll denn die sich selbst überlassene Vernunft die Principien nehmen, aus denen sie die wesentliche Aufgabe der einzelnen religiösen Künste, und die obersten Gesetze für ihre Thätigkeit herleitet? oder was weiß überhaupt die Philosophie von liturgischem Gesange, von geistlicher Beredtsamkeit, von religiöser Poesie, Sculptur, Malerei, von der Einrichtung eines christlichen Gotteshauses?

Und wenn wir selbst nur die civilen und die hedonischen Künste berücksichtigen, sind es nicht seit achtzehnhundert Jahren die christlichen Völker aus denen die Künstler hervorgehen, und sind nicht diejenigen für welche sie arbeiten, Christen? Nun wird aber das gesammte Thun des Christen, und jedes Wirken desselben auf Andere, nicht von Grundsätzen geleitet die sich aus der Philosophie schöpfen lassen; sondern es ist die übernatürliche Offenbarung, und sie allein, welche für Alles dieses gewisse nothwendige Normen authentisch festgestellt hat. Bei der weittragenden Bedeutung der schönen Künste, bei dem mächtigen Einflusse den ihre Erzeugnisse auf die Menschheit von jeher geübt haben, muß es darum jedenfalls als eine seltsame Einseitigkeit erscheinen, wenn man ihre Wissenschaft auch dort wo man an die Offenbarung glaubt, lediglich aus den Ergebnissen natürlichen Denkens sich aufbauen lassen zu sollen meint.

Mit viel größerem Rechte, als die natürliche Wissenschaft, könnte sicher die Theologie sich die Aesthetik als „integralen“, wo nicht selbst als wesentlichen Bestandtheil vindiciren. Ob die Theologie es nöthig finden wird, das zu thun, kann dahingestellt bleiben. Unerläßlich nothwendig dagegen ist ohne Zweifel dieses, daß die Aesthetik, wenn sie anders eine Wissenschaft seyn will, ihre Aufgabe ganz und richtig erfasse, und wisse, aus welchen Quellen sie die Wahrheiten zu schöpfen habe, ohne welche es ihr nicht möglich seyn kann, dieselbe zu lösen. Richtiger,

als die Gelehrten deren Auffassung wir vorher angedeutet, dachte ganz gewiß eine hervorragende spanische Zeitschrift, wenn sie vor einigen Jahren sich also aussprach. „Nachdem gegenwärtig die Aesthetik als eigene Wissenschaft dasteht, verdient es hervorgehoben und als unbestreitbare Wahrheit betont zu werden, daß die unentbehrliche Grundlage dieser anscheinend neuen Wissenschaft einzig in der christlichen Philosophie und in der Theologie sich findet. Nur dort, wo diese großen Wissenschaften in der rechten Weise gepflegt werden, kann man im Stande seyn, den ästhetischen Werth der verschiedenartigen Leistungen richtig zu beurtheilen" *).

Hiermit stellen wir offenbar keineswegs in Abrede, daß die Aesthetik eine Menge von Wahrheiten umschließt, welche das Resultat der natürlichen Erkenntniß sind, und darum der Philosophie angehören. Und wie es eine Rechtsphilosophie, eine Moralphilosophie, eine Glückseligkeitsphilosophie (Eudämonologie) gibt, so kann ohne Zweifel die Wissenschaft auch die Ergebnisse der natürlichen Erkenntniß hinsichtlich der schönen Künste systematisch ordnen, und dadurch eine „Philosophie der schönen Künste" herstellen. Aber sie thut Unrecht, wenn sie die Letztere ohne Weiteres als „Aesthetik" bezeichnet. Denn dieser Name, wenn derselbe anders einen einzigen bestimmten Begriff ausdrücken, und nicht bald in diesem bald in jenem Sinne figuriren soll, muß ausschließlich jener Wissenschaft vorbehalten bleiben, welche die schönen Künste behandelt wie sie unter den in der Menschheit thatsächlich gesetzten Bedingungen auftreten können und sollen, während die erwähnte „Philosophie der schönen Künste" nur einen an sich denkbaren Zustand der Menschheit voraussetzen kann, der aber niemals wirklich war und es niemals seyn wird.

§. 2.

Die einseitige Eingenommenheit für das Antik-Classische ist ein Anachronismus, welcher dem Aufschwunge der schönen Künste nur hemmend entgegenwirken kann.

262. Daß in der Ausübung der schönen Künste, auch der religiösen, alle Vortheile verwerthet werden sollen, welche sich aus dem Studium der in ihrer Art vollendeten Leistungen des heidnischen Alterthums gewinnen lassen, das wird wohl kein verständiger Mann in Abrede stellen. Aber eine Verirrung war es eben so unzweifelhaft, wenn im fünfzehnten Jahrhundert, zur Zeit des Wiederauflebens der classischen Studien und des Humanismus, und noch entschiedener etwa dreihundert Jahre später, die schönen Künste sich in der Weise der antiken Kunst und dem Classi-

*) La Ciencia christiana, vol. 11. pag. 78. (Madrid 1879.)

cismus zuwendeten, daß sie darin ihre ganze Norm, ihre oberste einzige Regel sahen, und ausschließlich in ihrem Geiste und nach ihren Mustern arbeiten zu sollen glaubten.

Unglücklicherweise gehört diese eben so falsche wie für die Künste verderbliche Richtung auch jetzt noch keineswegs einer bloßen historischen Vergangenheit an. „In den officiellen und sonst maaßgebenden Regionen, insbesondere an allen öffentlichen Kunst- und Gewerbe-Unterrichtsanstalten, hat nur die Antike und was es an Abarten von derselben gibt, Bürgerrecht. Wenn es für irgend jemanden noch eines Beweises dafür bedürfen sollte, so sey hiermit auf die im Jahre 1856 in Berlin erschienenen ‚Vorschriften für die Ausbildung und Prüfung derjenigen welche sich dem Baufache widmen‘ verwiesen, und auf die gleichzeitig publicirten ‚Vorschriften für die Königliche Bau-Academie zu Berlin‘, in deren 63 Paragraphen der mittelalterlichen Baukunst nicht einmal Erwähnung geschieht, während sie in einer 1852 erschienenen Bekanntmachung in Betreff der Bauführer-Prüfung nur erwähnt ward, um alles Arbeiten im Style derselben positiv zu untersagen, und, wie es auch das Regulativ vom 18. März 1855 (§. 6) thut, nur solche Probearbeiten für zuläßig zu erklären, welche ‚entweder im antiken, oder einem in antiker Auffassung durchgebildeten Baustyle entworfen sind‘. Die Verzeichnisse der Unterrichtsgegenstände und der Vorlesungen geben den gleichen Standpunkt zu erkennen, auf welchem denn auch selbstredend die Zöglinge, denen es ums Fortkommen zu thun ist, sich fixiren; zumal ihnen so zu sagen jede Gelegenheit abgeschnitten ist, noch in einer anderen Richtung sich gründlich auszubilden, wenn dazu überhaupt, bei den immer mehr sich häufenden Anforderungen in wissenschaftlicher Beziehung, noch die Möglichkeit bliebe. Auch die Muster- und Modellsammlungen, die Bibliotheken, die Mappen, selbst die äußere Ausstattung der zum Unterricht dienenden Gebäude, kurz Alles trägt ja den gleichen Stempel, allerwärts macht sich durchweg nur die ‚Antike‘ geltend. Wenn der Grundgedanke der richtige wäre, so ließe sich in der That die Consequenz hinsichtlich seiner Durchführung nur lobend anerkennen“ *).

Aber der Grundgedanke ist eben nichts weniger als der richtige, er ist durch und durch verfehlt. „Daß wir die Kunst vom Leben nicht lösen dürfen, vielmehr sie in Verbindung mit den religiösen Ideen und politischen Zuständen betrachten müssen, wenn wir ihre Werke recht verstehen und würdigen wollen, das ist bereits in das allgemeine Bewußtseyn übergegangen.“ So schreibt Moriz Carriere **): und der Gedanke

*) A. Reichensperger, Einleitung zu dem „Gothischen Musterbuch von Statz und Ungewitter“ (Leipzig 1856) S. 5.

**) Bd. 1. S. V. (Cit. 339).

ist in der That vollkommen wahr. Aber warum ist er wahr? warum ist es unmöglich, die Werke der schönen Künste recht zu verstehen und zu würdigen, wenn man dieselben isolirt und für sich ins Auge faßt, gelöst von dem öffentlichen Leben der Zeit in der sie entstanden, ohne Rücksicht auf die religiösen Anschauungen, von welchen eben damals die Künstler sowohl, als diejenigen getragen wurden, für die sie thätig waren? Ohne Zweifel darum, weil solche Werke immer Kinder ihrer Zeit sind; weil ihr besonderer Character, ihre Richtung, die Gesammtheit ihrer Eigenthümlichkeiten, nothwendig gerade aus jenen religiösen Anschauungen, aus jener ethischen und intellectuellen Strömung hervorgehen, welche in der Periode wo sie entstehen, das öffentliche Leben beherrschen. Gilt dieser Grundsatz für das Studium aller Erzeugnisse der Vorzeit, kann es dann verständig seyn ihn zu ignoriren, wo es sich um die Thätigkeit der Künste und ihre Gesetze für die Gegenwart handelt?

Gibt es nun aber religiöse Anschauungen, gibt es das Leben beherrschende Ideen, die weiter auseinanderliegen, als die Mythologie der classischen Völker und die übernatürliche Wahrheit der Offenbarung? läßt sich Verschiedenartigeres denken, als der Geist aus dem und für welchen einst Phidias und Polyclet und Praxiteles arbeiteten, und derjenige dem mitten unter christlichen Völkern im neunzehnten Jahrhundert ein Künstler zu dienen sich angewiesen sieht? Und dennoch soll dieser Letztere in jenen seine Meister verehren, sollen der Parthenon mit den Propyläen oder der Cerestempel zu Eleusis, der Apollo Sauroctonos und die Cnidische Venus und die Gruppe der Niobiden oder der Farnese'sche Hercules seine höchsten Vorbilder seyn?

263. „Der einzige Weg für uns, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten;" so hatte Winkelmann gesagt. „Ich würde", bemerkte Klopstock dazu, „diese Einschränkung hinzusetzen: ‚in den Arten der Schönheiten die sie erschöpft haben'. Denn welches Genie würde nicht erschrecken müssen, wenn es sich nicht erlauben dürfte, an der Allgemeinheit jenes Satzes zu zweifeln? Haben z. B. die Griechen die Vorstellungen ausdrücken können, die wir uns von Engeln machen müssen?" *). Jedermann sieht, daß die Beschränkung welche Klopstock macht, überaus viel umfaßt, und den Gedanken Winkelmanns vollständig umgestaltet; aber jedermann muß auch anerkennen, daß der von dem Dichter nur kurz angedeutete Grund keinen Widerspruch gestattet. Oder sahen denn die Architecten von Hellas sich jemals veranlaßt, auf den Plan einer Kirche zur Ehre der allerheiligsten Dreifaltigkeit oder des glorreichen Kreuzes zu denken? und von jener Fülle hehrer Gestalten,

*) Nordischer Aufseher, 3. B. St. 150, bei Herder, Kritische Wälder, 2. (Carlsruhe 1821) S. 73.

welche der Christenheit darzustellen A. W. Schlegel die bildenden Künste von der Kirche berufen werden läßt:

Zeigt ihnen jedes würdige Haupt der Väter,
Apostel, Märtyrer, Heil'ge, Wunderthäter,
Und jene selbst, die unter ihrem Herzen
Hat Gottes Sohn getragen, und den Sohn,
Wie er gebüßt mit namenlosen Schmerzen
An seinem reinen Leib der Sünde Lohn,
Und wie, noch schön in halbverwelkter Schöne,
Am Kreuze hing die Zier der Menschensöhne *) —

konnten von Vorwürfen dieser Art die großen Meister aus den Tagen des Pericles auch nur eine Ahnung haben?

264. Für das Princip von dem wir handeln, für die Nothwendigkeit einer vorzüglichen Pflege der religiösen Künste im Geiste des Christenthums und darum im Anschluß an das Mittelalter, und gegen den seltsamen, dieses Princip verläugnenden Anachronismus, ist in Deutschland vielleicht kein Schriftsteller mit solchem Eifer und solcher Energie aufgetreten, wie August Reichensperger, dessen Namen die Geschichte der bildenden Künste für lange Zeiten mit Verehrung und Dankbarkeit nennen wird. Wirksamer indeß, als durch die Berufung auf ihn, dürfte der einseitigen Eingenommenheit für die antike Kunst gegenüber unserer Sache gedient seyn, wenn wir zwei andere Männer auftreten lassen, von denen niemand zu denken versucht seyn wird, was man Reichensperger nachgesagt hat: er behaupte, „daß die Kunst von der Kirche nicht getrennt werden könne, und daß alle ächte Kunst katholisch sey" **). Es ist ja bekannt, daß man zu Widerlegungen solcher Art zu greifen pflegt, wenn man, um der Wahrheit zu widerstehen, kein anderes Mittel mehr findet. Aber eben darum wollen wir zwei Gelehrte reden lassen, von denen der Eine der Kirche feindselig gegenüberstand, der Andere wenigstens ihr nicht angehörte.

Herder zunächst bezeichnet die Idee, die antike Kunst unter uns wieder einzuführen, mit aller Entschiedenheit als eine Utopie. Die Götter der Griechen, schreibt er, „waren durch Gesang und Gedichte bei ihnen eingeführt, und in diesen lebten dieselben in herrlichen Gestalten; was war natürlicher, als daß die bildende Kunst von frühen Zeiten an eine Tochter der Dichtkunst ward, der ihre Mutter jene großen Gestalten gleichsam ins Ohr sang? Von den Dichtern mußte der Künstler die

*) A. W. Schlegel, Der Bund der Kirche mit den Künsten.

**) Gränzboten, 1856. N. 27. Vgl. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst (Trier 1860) S. VIII.

Geschichte der Götter, mithin auch die Art ihrer Darstellung lernen. So ward Homer ein Vater der schönen Kunst der Griechen, weil er der Vater ihrer besten Poesie war .. Kein Volk des Alterthums konnte also die Kunst der Griechen haben, das nicht auch griechische Mythologie und Dichtkunst gehabt hatte, zugleich aber auch auf griechische Weise zu seiner Cultur gelangt war. Ein solches hat es in der Geschichte nicht gegeben, und so stehen die Griechen mit ihrer Homerischen Kunst allein da . . . Der große anatomische Zeichner, Camper, hat in seinen ‚kleineren Schriften' (S. 18 f.) genau nachgewiesen, auf welchen Regeln das griechische Künstler-Ideal in seiner Form beruhe: auf diese Regeln aber konnte nur die Darstellung der Dichter, und der Zweck einer heiligen Verehrung führen. Wollet ihr also ein neues Griechenland in Götterbildern hervorbringen, so gebet einem Volke diesen dichterisch-mythologischen Aberglauben, nebst Allem was dazu gehört, in seiner ganzen Natureinfalt wieder. Durchreiset Griechenland, und betrachtet seine Tempel, seine Grotten und heiligen Haine: so werdet ihr ablassen von dem Gedanken, die Höhe der griechischen Kunst einem Volke auch nur wünschen zu wollen, das von einer solchen Religion, das ist von einem so lebhaften Aberglauben, der jede Stadt, jeden Flecken und Winkel mit ererbter heiliger Gegenwart erfüllt hatte, ganz und gar nichts weiß" *).

Die Academie der Künste zu Berlin stellte im Jahre 1857 als Preisaufgabe für Sculptur folgendes Thema auf: „Perseus ruht nach dem Siege über den Meerdrachen. Amor entfesselt die Andromeda. Aethiopen bringen dem Perseus zum Dank für seine siegreiche Hülfe Erfrischungen." Ein anderes Mal war die Preisaufgabe diese: „Merope, Königin von Messene, im Begriff ihren Sohn Aegyptos zu tödten, wird von dem alten Erzieher desselben zurückgehalten. Der Erzieher ist als ein Mann geringen Standes zu bezeichnen. Ein Opferknabe ist gegenwärtig und drückt Entsetzen aus." Zu Rom haben sich, nach dem officiellen Berichte, die dort auf Staatskosten unterhaltenen Musterzöglinge der französischen Academie im Jahre 1846 auf dem Gebiete der Architectur damit beschäftigt, 1) den Tempel der Sonne aus der Zeit Nero's, 2) den Tempel der Fortuna, 3) das Theater des Marcellus, 4) den Parthenon, auf dem Papier zu reconstruiren. Die Bildhauer hatten sich gleichzeitig zur Aufgabe gesetzt: 1) einen Weibskopf aus Agath; 2) den Dämon des Socrates; 3) Dädalus und Icarus; 4) die Antigone und ihren Bruder Polynices. Die Mustermaler endlich lieferten: 1) Babylonier, sich über Juden moquirend; 2) einen lacedämonischen Wettläufer; 3) Oedipus auf Colonus; 4) Mercur und Argus; 5) Orestes im Tempel des Apollo;

*) Herder, Philosophie und Geschichte, Buch 13, III. (Werke, Stuttgart 1827, Thl. 6. S. 141—143.)

6) Psyche und ihre Schwester*). Wenn dem Phidias und seinen einstigen Genossen ein Verzeichniß dieser Art aus dem neunzehnten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung zu Gesicht käme, ich meine, sie würden in ein Homerisches Gelächter ausbrechen. Aber kommen wir zu dem zweiten, der Eingenommenheit für die katholische Kirche gleichfalls nicht verdächtigen Gelehrten, dem wir das Wort geben wollten.

265. Die Gedanken Hermann Lotze's über unseren Gegenstand sind dem Wesentlichen nach die nämlichen, welche Herder aussprach. Aber er bleibt bei denselben nicht stehen: er zieht aus den Thatsachen die er constatirt, auch die practische Folgerung auf die sie hinweisen, und diese ist im Grunde keine andere, als unser Satz an der Spitze dieses Kapitels.

Das Alterthum war in der Lage, „an einen Kreis von Göttern glauben zu können, die ohne den drückenden Ernst weltgeschichtlicher Aufgaben der sinnlichen Natur nahe genug waren, um ihre Bilder zu characteristischen Idealen einer im Körperleben voll erscheinenden ewigen Seelenwelt auszubilden." Lotze drückt sich mitunter weniger klar aus, als es wünschenswerth wäre. Er will sagen: Die Götter der alten Sage waren dem Jammer des Erdenlebens und seiner Verantwortlichkeit entrückt, und standen anderseits doch der menschlichen Natur nahe genug, um von den Künsten als ideale Repräsentanten dieser Natur, ihres Thuns und ihrer Geschicke verwerthet werden zu können. Hatten unter dieser Rücksicht die mythologischen Darstellungen für den Griechen wahren ästhetischen Werth, waren sie durch sich selbst dazu angethan, seine Theilnahme und sein Interesse in Anspruch zu nehmen, so wurden sie, weil der Inhalt der Mythologie allgemein bekannt, und seine Träger der eigentliche Gegenstand des Glaubens und der Verehrung waren, zugleich nicht nur von dem gesammten Volke vollkommen verstanden, sondern auch mit wirklicher religiöser Gesinnung und Andacht betrachtet.

Alles das ist nun in der Gegenwart vollständig anders; denn wir glauben ja nicht mehr an die antike Götterwelt, und dem weitaus größten Theile der Menschheit ist sie nicht einmal mehr bekannt. „Eine Kunstthätigkeit", fährt deßhalb Lotze fort, „welche, wie die unzweifelhaft großartige Thorwaldsens, sich dennoch in der Reproduction der antiken Ideale bewegt, scheint uns für das Leben ziemlich verloren. Uebertreffen wird sie das Alterthum auf diesem seinem eigenen Gebiete, und zwar dem Gebiete seiner höchsten Leistungen, sicher nicht; erreicht sie es aber, so hat sie nur einen großen Schatz um einen kleinen gleichartigen Zuwachs vermehrt, der immer nur einen halb gelehrten Kunstgenuß der

*) Bei A. Reichensperger, Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart (3. Aufl. Trier 1860) S. 72.

Vergleichung und Kritik möglich machen wird. Voll begeistern können wir uns nur für das was wir glauben."

Dieser unabweisbaren Rücksicht gegenüber sucht man sich nun freilich zu trösten sowohl als zu rechtfertigen mit der Reflexion, daß die Gestalten der antiken Kunst, wenn auch ihr Inhalt seine Bedeutung verloren habe, doch immer als schöne Typen der menschlichen Natur ihren Werth behalten, und daß sie, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, zu allen Zeiten sehr wohl die Aufgabe der Sculptur bilden können. Aber wie leer dieser Trost, wie nichtssagend diese Rechtfertigung ist, das beweisen die Bildhauer selbst durch die That. „Es fällt ihnen gar nicht ein," jemals bloße Typen dieser Art, wie etwa „ein spielendes Kind, eine schöne Jungfrau, einen nackten Jüngling, einen starken Mann, oder ein Mädchen mit Hasen, auf die Ausstellungen zu senden: sie nennen das allemal ‚Amor', ‚Venus', ‚Apollo', ‚Hercules' und ‚Diana'. Damit zeigen sie deutlich ihr drückendes Bewußtseyn, daß die bloßen typischen Formen menschlicher Gestalt und Beschäftigung gar nicht werth sind, selbständig in plastischer Monumentalität verewigt zu werden; daß vielmehr ihre Gestalten nothwendig auf ein bestimmtes Einzelwesen bezogen werden müssen, dessen ewige, für die ganze Welt bedeutsame Realität die an sich unbedeutende Kundgebung der Natur ergänzt und adelt."

Unter solchen Umständen ergibt sich die Folgerung ohne Schwierigkeit. Steht es fest, daß das eben erwähnte „Genre, welches namenlose Menschenbeispiele vorführt, niemals eine neue Zukunft der Plastik begründen kann"; sind anderseits jene Tage, in denen noch

Himmlisch und unsterblich war das Feuer
Das in Pindars stolzen Hymnen floß,
Niederströmte in Arions Leyer,
In den Stein des Phidias sich goß —

ist anderseits, sage ich, die Zeit der „Götter Griechenlands" unwiederbringlich für immer dahin: dann muß es einem Jeden einleuchten, daß „uns nur das Gebiet der christlichen Ueberlieferung, und das der weltlichen Geschichte, übrig bleibt. In das erste sich zu vertiefen, würde den Künstlern auch dann, wenn sie selbst nicht gläubig sind, jedenfalls mit demselben Rechte angesonnen werden, mit dem sie sich freiwillig und mit gleichem Unglauben an das Alterthum anschließen; sie hätten mindestens den Vortheil, aus einer Gedankenwelt zu schöpfen, die der Mehrzahl der Menschen in kunstsinnigen Völkern bekannt ist, und die, wenn nicht allen Ueberzeugungen, so doch den wesentlichen Stimmungen unsers Gemüths vollkommen entspricht*) . . An verständlichen, in der

*) Der Leser wolle berücksichtigen, daß Lotze Protestant war.

Erscheinung schönen und einfachen Situationen, wie sie die Plastik für einzelne Figuren oder wenig zahlreiche Gruppen bedarf, hat die heilige Geschichte, namentlich mit Einschluß der alttestamentlichen, nicht Mangel. In ihr werden wir daher den Ausgangspunkt einer modernen, der antiken ebenbürtigen Plastik zu sehen glauben: nur daß die religiöse Indifferenz und die künstlerische Bedürfnißlosigkeit der Gemeinden, die Armuth des Volkes, und bekannte Uebelstände unseres öffentlichen Lebens, die Hoffnung auf eine reiche und lebhafte Kunstübung schwinden machen, ohne welche sich die technischen Vorbedingungen der ästhetischen Leistungsfähigkeit nicht erreichen lassen" *).

266. Ganz Analoges gilt natürlich auch für die Malerei: das Gebiet dem sie ihren Stoff, wenn sie anders Bedeutendes leisten will, zu entnehmen hat, ist vorzugsweise und an erster Stelle die heilige Geschichte.

„Von dem gläubigen Gemüth als der höchste Inhalt der Wirklichkeit verehrt, drängt die heilige Geschichte ihrerseits nach künstlerischer Ausgestaltung. Anderseits besitzt in ihr die Kunst, — und das ist für diese ein unschätzbarer Vortheil, — alle wesentlichen Situationen, die dem sittlichen Menschengeiste" und dem religiösen Gemüthe „von Bedeutung sind, in allgemein verständlichen Ereignissen typisch vorgebildet; die Letzteren bleiben dabei dennoch zugleich immer einer unendlichen Variation feinerer Schattirungen zugänglich, und sie erscheinen überdies nicht als Ereignisse des alltäglichen Lebens, sondern die Heiligkeit der Einmal geschehenen Geschichte erhöht sie zu dem der Kunst zusagenden Werthe ewiger Thatsachen. Es gibt keinen anderen Gegenstand, der diese künstlerischen Vortheile ersetzen könnte; und wenn die Wiederholung dieser ewigen und unerschöpflichen Aufgaben dem Vorwurfe des Unzeitgemäßen begegnet, so liegt der Grund zu diesem Vorwurfe mehr in der Leerheit der künstlerischen Seelen, als in mangelnder Theilnahme des Volkes" **).

Wollte Gott, es gäbe nicht so manche Katholiken, die von einer richtigen Würdigung der religiösen Künste und ihrer Bedeutung, — nicht etwa für das religiöse Leben, sondern einfach für das Aufblühen der schönen Künste, — viel weiter entfernt zu seyn scheinen, als dieser nichtkatholische Gelehrte.

---

*) Vgl. Lotze, S. 572—574. (Cit. 18.)

**) Nach Lotze, S. 613.

Viertes Kapitel.

Das eigentliche Princip durch welches eine Kunst christlich-religiöse Kunst ist, liegt nicht in den Vorwürfen denen sie ihre Thätigkeit widmet, sondern in der Uebernatürlichkeit des Zweckes für den sie arbeitet.

Der Begriff einer religiösen Kunst von verschiedenen Gelehrten theils ignorirt, theils unrichtig bestimmt; Folgen hiervon, zunächst für die Wissenschaft der Poesie. Thatsachen aus dem Gebiete der Musik, welche auf die Nothwendigkeit einer richtigeren Bestimmung hinweisen; ein Zeugniß Hanslicks für unsere Thesis. Der wissenschaftliche Beweis für die Letztere.

267. Die Ueberschrift dieses Kapitels ist eigentlich die Wiederholung eines Gedankens, der schon im ersten Kapitel dieses Abschnittes ausgesprochen liegt. Den dort gegebenen Bestimmungen zufolge sind religiöse Künste, um es nochmals kurz zu sagen, ausschließlich diejenigen, welche ihre unmittelbare und eigentliche Aufgabe darin sehen, durch ihre Leistungen die Christenheit zu erbauen, oder das religiöse Leben zu fördern. Ein Gedicht mithin, oder ein plastisches Werk, oder ein Gemälde, oder eine musicalische Composition, wird nur dann als religiöses Kunstwerk betrachtet werden können, wenn der Dichter, der Bildhauer, der Maler, der Componist, bei der Anfertigung desselben die Absicht hatte, ein Werk zu schaffen, welches dazu angethan wäre, Andere religiös zu erbauen, und wenn er wirklich dieser Absicht gemäß verfuhr.

Wir würden auf diese Gedanken, da sie in dem Früheren bereits gegeben sind, hier nicht zurückkommen, wenn nicht mehrfach in wissenschaftlichen Schriften, in denen von ganz eigentlich religiösen Kunstwerken gehandelt wird, der Begriff einer religiösen Kunst vollständig zu fehlen schiene, während derselbe von anderen hochverdienten Gelehrten zwar bestimmt wird, aber keineswegs in der rechten Weise. Wir berücksichtigen, um das kurz zu erklären und zu beweisen, zunächst die religiöse Poesie; denn Werke, in denen der Begriff „einer religiösen Kunst im Allgemeinen" fixirt würde, sind wenigstens uns nicht bekannt.

268. Im Freiburger Kirchen-Lexicon hat seiner Zeit Werfer eine Uebersicht der Geschichte der „christlichen Poesie" gegeben. Das Christenthum habe, so heißt es im Anfange des Artikels, „wie eine neue heilige Baukunst, Malerei, Musik und Sculptur, so auch eine neue heilige Dichtkunst ins Leben gerufen". Und: „die Poesie des neuen Bundes habe sich naturgemäß an die des alten Bundes angeschlossen; die hebräische Lyrik, wie sie sich namentlich in den Psalmen auf so herrliche Weise ausspreche, sey der nächste Anknüpfungspunkt gewesen". Nach diesem Ein-

gange, der für einen Artikel über die religiöse Poesie ganz passend erscheinen mag, werden dann im Verfolge neben den religiösen Dichtern, einem Hilarius, Ambrosius, Venantius Fortunatus, Rhabanus Maurus, Thomas von Aquin, und den von ihnen stammenden herrlichen Gesängen, welche die Kirche großentheils in ihre liturgischen Bücher aufgenommen hat, ohne eine irgendwie genügende Unterscheidung auch Wolfram von Eschenbach mit seinem „Titurel" und „Parcival" aufgeführt, Dante mit der „Divina Commedia", Torquato Tasso mit dem „befreiten Jerusalem", Milton und das „verlorene Paradies", Ladislaus Pyrker und sein Epos über Rudolph von Habsburg, und am Schlusse noch Oscar von Redwitz mit seinem „christlichen Liede" „Amaranth" *).

Ernst von Lasaulx unterscheidet „vier Hauptformen der Poesie". Wie in Griechenland, sagt er, „erstens die priesterliche Tempelpoesie" auftritt, „zweitens das ritterliche Epos, drittens die nationale Lyrik, viertens das Drama", ebenso „finden sich auch bei den christlichen Völkern des Abendlandes zuerst religiöse Kirchenlieder, dann epische Heldenlieder und lyrische Liebeslieder", und schließlich „zuerst das geistliche, dann das weltliche Drama". Indem Lasaulx dann, in unmittelbarem Anschluß an diese Viertheilung, „das Verhältniß der hellenischen und der christlichen Poesie, und ihre relativen Vorzüge zu bestimmen" sucht, nennt er als Vertreter der christlichen Poesie nur Dante und Petrarca, Lope de Vega und Calderon **).

Daß Wolfram's „Parcival", Dante's „Divina Commedia", Tasso's „Befreiung von Jerusalem", Petrarca's (überaus zahlreiche) Gedichte auf die schwärmerisch von ihm geliebte Laura, Redwitz' „Amaranth" einerseits, und anderseits Gesänge wie das „Stabat Mater", das „Dies irae", das „Veni Creator", das „Vexilla Regis" oder die Hymnen des heiligen Thomas von Aquin auf das Fronleichnamsfest, daß, sagen wir, diese poetischen Erzeugnisse nicht unter Einer Rubrik zusammengefaßt, nicht auf Eine Linie gestellt werden können, daß sie vielmehr zwei wesentlich verschiedenen Arten der Poesie angehören, das dürfte doch jeder fühlen, der sie nur einigermaßen kennt. Wenn Werfer und Lasaulx dieselben dennoch als gleichartig betrachten, so kann sich das nur daraus erklären, daß sie den Begriff einer eigentlich „religiösen" Poesie vollständig übersahen. Sie scheinen, neben der alten heidnischen, und der naturalistisch-rationalistischen der neueren Zeit, nur noch einfach eine „christliche" Poesie zu kennen, und bezeichnen mit diesem Namen eine jede, in deren Werken hinsichtlich des Menschen, seiner Bestimmung, und der verschiedenen Beziehungen seines Lebens, jene Anschauungen herrschen, welche die christliche

---

*) Kirchen-Lexicon von Wetzer und Welte (1852), Art. „Poesie, christliche" (Bd. 8. S. 517—531.)

**) Lasaulx, S. 172. 176 f. (Cit. 338.)

Religion uns gelehrt hat. In eben diesem Sinne hört man gegenwärtig in literarischen Zeitschriften von einem „katholischen Roman" reden. Wir wollen die Zweckmäßigkeit dieser Bezeichnung dahingestellt seyn lassen; woran der Aesthetik liegen muß, das ist die Wahrheit, daß der Ausdruck „katholische" oder „christliche Poesie", in diesem allgemeinen Sinne genommen, zwei je für sich selbständige, wesentlich von einander verschiedene Arten umfaßt, nämlich die „religiöse" Poesie und die „profane". Und ganz Analoges gilt in Rücksicht auf die übrigen schönen Künste.

269. Von anderen Gelehrten, sagten wir, werde der Begriff der religiösen Poesie zwar bestimmt, aber keineswegs ganz richtig.

„Man unterscheidet", lehrt Stöckl, „zwischen geistlichen und profanen Liedern, je nachdem sie entweder kirchlich religiösen Inhaltes sind, oder rein menschliche Gefühle aussprechen" *). In einem anderen, sonst vortrefflichen Werke eines anderen Verfassers wird derselbe Grundsatz ausgesprochen: um nämlich „die Stellung, welche der Kirchenhymnus in dem Bereiche der Poesie einnimmt, vollständig zu markiren", hebt Kayser „die auf den Inhalt basirte Eintheilung in profane und religiöse, oder, was dasselbe ist, in weltliche und geistliche Dichtung" hervor. „Was diese Unterscheidung besagen will," setzt der genannte Gelehrte hinzu, „ist von selbst ersichtlich, und erheischt keine weitere Erörterung" **).

Es ist eine begreifliche Folge dieser Anschauung, wenn Kayser in unmittelbarem Anschluß an die angeführten Gedanken „die Messiade von Klopstock", sowie die vielen „Romanzen und Balladen, in denen legendarische Stoffe bearbeitet" seyen, als Werke der religiösen Poesie bezeichnet; oder wenn er, um das Wesen des Kirchenhymnus und seine Stellung in der Poesie zu characterisiren, eine „Unterscheidung von drei Grundformen der Lyrik" der pantheistischen Aesthetik von Vischer entnimmt, und den Hymnus, den Dithyrambus der Alten und die Ode, als gleichartige, der ersten jener drei „Grundformen" angehörende Erzeugnisse erscheinen läßt ***).

In ganz ähnlicher Weise treten die Folgen der unrichtigen Bestimmung bei Stöckl hervor. Als „die Hauptformen lyrischer Dichtung" werden von ihm aufgeführt: „Die Ode, der Hymnus, der Dithyrambus, das Lied, die Elegie, die Cantate und das Epigramm", an welche sich noch eine Anzahl „Nebenformen" (Sonett, Madrigal oder Schäferlied, Stanze, Ghasele und andere) anschließen. Was ist nun z. B. der Dithyrambus? Derselbe, so lehrt Stöckl selbst, „war bei den Griechen ein Hymnus auf den Bacchus, in welchem sich die höchste Begeisterung,

---

*) Stöckl, Grundriß der Aesthetik und Rhetorik (2. Aufl., 1874) S. 106.

**) Kayser, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen (2. Aufl., 1881) S. 5 f.

***) Kayser a. a O. S. 2 f.

geweckt durch den Genuß des Weines und die Bewunderung seines ersten Anbauers, aussprach, die mit dem kühnsten Schwunge verbunden war. Er wurde an den Festen des Bacchus von Chören abgesungen. Später wurden auch andere Götter durch solche Gesänge verherrlicht" *). Oder was versteht man unter der „Stanze"? Nicht die Definition, aber eine Characteristik dieser Form findet sich bei Schiller:

Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende — dreimal
Fliehst du schamhaft, und kehrst dreimal verlangend zurück.

Und was ist der Hymnus? „Ein Lobgesang auf Gott den Allmächtigen, welcher aus einem von der Größe Gottes tief ergriffenen Gemüthe in unmittelbarem Ergusse hervorquillt. Im Hymnus spricht sich die tiefste Ehrfurcht gegen das Göttliche, und ein von Andacht und Bewunderung der göttlichen Majestät erglühendes Gemüth aus." So lesen wir (a. a. O.) abermals bei Stöckl selber. Also der Chorgesang auf den heidnischen Gott des Weines, das Liebesgedicht, und der Lobgesang auf den Herrn des Himmels und der Erde, stehen auf der gleichen Linie: sie sind „Formen" Einer und derselben Art, weil in allen Ein und dasselbe Princip wirksam erscheint! Der Bestimmung gegenüber, nach welcher sich die religiöse Poesie von der profanen lediglich durch den Inhalt unterscheidet, ist diese Auffassung freilich ganz richtig.

270. Wir haben die vorstehenden Gedanken nicht ausgesprochen, um Gelehrten von großem Verdienste polemisch entgegenzutreten. Es handelt sich für uns einzig darum, die Wahrheit des von uns aufgestellten Satzes darzuthun, und es zugleich einem Jeden fühlbar zu machen, wie unerläßlich nothwendig es ist, daß derselbe von der Wissenschaft der schönen Künste sowohl, als von der Theorie einer jeden aus ihnen, gebührend beachtet werde. Auch in Kreisen wo man, was andere Fragen betrifft, unsere Anschauungen keineswegs theilt, wird jene Wahrheit bereits empfunden, und diese Nothwendigkeit sehr entschieden betont. Als Beleg dessen lassen wir hier eine Stelle folgen aus einem noch nicht alten Aufsatze von Eduard Hanslick. Der Aufsatz handelt über ein neues Requiem des italienischen Componisten Verdi, das im Juni 1875 zu Wien, bei „hohen Eintrittspreisen", viermal aufgeführt wurde, und „allgemeinen Beifall" fand. Hanslick schreibt also.

„Die ‚Kirchlichkeit' des Verdi'schen Requiem ist es zunächst, was Anfechtung erfährt. Und doch gibt es wenig Forderungen, über welche zu richten so bedenklich, so unsicher wäre, wie diese . . . Spricht aus einem modernen Kirchenstück ehrliche Ueberzeugung und ernste Schönheit, dann mögen wir uns zufrieden geben; die Frage nach der specifisch kirchlichen

*) Stöckl a. a. O. S. 105.

Qualification wird täglich bedenklicher und haltloser. Es ist Zeit, sich einmal darüber klar zu werden*). Angesichts von geistlichen Compositionen denken wir heutzutage doch vor Allem an das Kunstwerk; was die Kirche daran zu loben oder zu tadeln findet, ist uns sehr gleichgültig. Das Interesse der Kirche wird immer auf die Unterordnung des künstlerischen Ausdruckes unter den dogmatischen abzielen**), und von dem Künstler verlangen, daß er durch die selbständige Schönheit seines Werkes nicht die Aufmerksamkeit der Gemeinde allzusehr ablenke von dem kirchlichen Vorgang***). Wir Kinder der Zeit erblicken hingegen in dem Stabat Mater, dem Requiem, selbst im Meßtext eine Dichtung, allerdings eine durch Inhalt und Tradition geheiligte Dichtung, welche der Componist als Stoff für seine Kunst verwendet. Was er daraus schafft, gilt uns für ein Werk freier Kunst, welches das Recht seiner Existenz in sich selbst, in seiner künstlerischen Größe und Schönheit trägt, nicht in seiner kirchlichen Zweckmäßigkeit †). Wir denken mit Einem Worte bei solchen Schöpfungen unserer modernen Meister an den Musiksaal, nicht an die Kirche; und diese Meister denken ebenso.

„Das war ganz anders in früheren Zeiten. Haydn und Mozart kam es niemals in den Sinn, daß ihre Messen anderswo als im Gotteshause aufzuführen seyen. Sie schrieben ihre Kirchenmusik für den Gebrauch der Kirche. Erst Beethoven, mit dem auch auf diesem Punkte eine neue Zeit hereinbricht, hat (1824) drei Sätze seiner ‚Missa solemnis' zuerst im Kärntnerthor-Theater in Wien aufführen lassen. Er hatte zwar die Messe, wie bekannt, ursprünglich für eine große kirchliche Feier bestimmt: aber der musicalische Reichthum der Composition wuchs ihm so mächtig über den kirchlichen Rahmen hinaus, daß er damit selbst seine Zuflucht zum Concertsaal nahm. Und so wie Beethovens Festmesse, haben auch die leicht aufzuzählenden Kirchen-Compositionen welche wir von namhaften modernen Meistern besitzen, ihre Heimat im Concertsaal gefunden: Rossini's ‚Stabat', Liszt's ‚Graner Messe', die Requiem von R. Schumann, Brahms, Lachner und Verdi. Auf zwanzig Concert-Productionen dieser Werke kommt vielleicht Eine Kirchenaufführung, und diese gilt dann ausdrücklich als Concert in der Kirche, das sich zunächst an die Musikfreunde wendet††), nicht an die Beter. In dem Maaße als die Kirche ihre

---

*) Von uns unterstrichen.

**) Vielmehr: „auf die Unterordnung des Mittels unter seinen wesentlichen Zweck".

***) Vielmehr: „daß er ein Werk, das wesentlich bestimmt ist, die Andacht zu fördern, nicht so einrichte, daß es vorzugsweise dem Vergnügen dient".

†) Dieser Satz gründet sich auf das Princip von der „absoluten Relationslosigkeit" der schönen Künste und ihrer Erzeugnisse. Vgl. unten Kap. 8, N. 320 ff.

††) Von uns unterstrichen.

führende Macht im Leben eingebüßt, und ihre Auctorität auf einen immer kleineren Kreis von Geistern eingeschränkt hat*), entwickelte sich auch in den Künstlern, vielleicht halb unbewußt, die Ueberzeugung, daß sie mit ihren geistlichen Compositionen die ästhetische Andacht, nicht die kirchliche erwecken wollen.. Aber die Kunst arbeitete immer spärlicher für die Kirche. Die Zeit ist vorüber, da jeder große Componist der Kirche bedurfte, um für voll zu gelten. Heute täuscht man sich nicht mehr darüber, daß weder die Kirche für ihre gottesdienstlichen Zwecke genialer Tondichter bedarf, noch umgekehrt. Man gesteht sich ein, daß für die Kirche das Alte ausreicht, und das practisch Tüchtige, ja Gewöhnliche und Alltägliche ihr denselben, wo nicht besseren Dienst leiste, als Neues.. Unsere ersten Tondichter componiren wohl hin und wieder ein Stück aus der Kirche, aber nicht für die Kirche" **).

In dieser ganzen Ausführung seines Gedankens, und namentlich in der Unterscheidung von „ästhetischer" und „kirchlicher Andacht", von Compositionen „aus der Kirche" und „für die Kirche", von musicalischen Aufführungen die, „als Concerte in der Kirche, sich zunächst an die Musikfreunde wenden", und anderen welche „die Beter" im Auge haben, gibt Hanslick eben jener Wahrheit, um die es sich in diesem Kapitel handelt, mit Entschiedenheit Zeugniß: der Inhalt eines künstlerischen Erzeugnisses für sich allein genügt keineswegs, damit dasselbe als religiöses Kunstwerk, als die Schöpfung einer religiösen Kunst, gelten könne. Und der Mann hat wahrlich Recht, „es ist" in der That „Zeit, daß man sich hierüber einmal klar werde". Es ist das überaus wichtig und nothwendig; mehr noch, als für die „Kinder der Zeit", für diejenigen welche bedenken, daß „die Zeit kurz ist", und es vorziehen, Kinder Gottes zu seyn und seiner Kirche. Es wäre übrigens möglich, daß man auch noch über einen anderen Punkt sich einmal klar würde: daß es durchaus ungeziemend, und Entweihung des Heiligen ist, liturgische Texte für die „ästhetische Andacht" und den Concertsaal in Musik zu setzen.

271. Schließen wir den Beweis unseres Satzes ab. Die zwei Gelehrten von deren Ansicht in der vorletzten Nummer die Rede war, würden einen vollkommen wahren Gedanken ausgesprochen haben, wenn sie gesagt hätten, die Poesie trete einzig dann als religiöse Kunst auf, wenn der ganze wesentliche Inhalt ihres Werkes der übernatürlichen Offenbarung, dem Worte Gottes angehöre. Jede religiöse Kunst betrachtet es ja als ihre eigentliche Aufgabe, erbauend zu wirken, d. h. religiöse, übernatürliche

---

*) Nicht die Kirche hat „ihre Auctorität eingeschränkt"; sie kann das nicht einmal: denn ihre Auctorität hängt ganz von der Bestimmung dessen ab der ihr gesagt hat: „Mir ist alle Gewalt gegeben im Himmel und auf der Erde."

**) Hanslick, Musicalische Stationen (Berlin 1880) S. 4 ff.

Erkenntnißacte und Gefühle in Anderen zu veranlassen: übernatürliche psychische Thätigkeiten können sich aber nur jenen Thatsachen und Erscheinungen gegenüber erzeugen, welche zum Inhalte der übernatürlichen Offenbarung gehören, und als solche aufgenommen und in gläubiger Gesinnung festgehalten werden. Als ein wesentliches Merkmal einer religiösen Dichtung muß es darum allerdings anerkannt werden, daß ihr Inhalt religiös sey.

Aber mit einem einzelnen wesentlichen Merkmal ist nicht in allen Fällen das ganze Wesen eines Dinges gesetzt. Wird einen religiösen Inhalt nicht selbst eine Leistung haben müssen, welche Lehren der christlichen Religion zu verhöhnen bestimmt ist? Und die Gegenstände welche in exegetischen Untersuchungen über Abschnitte der heiligen Schrift zur Behandlung kommen, oder in wissenschaftlichen Vorträgen und Abhandlungen über Lehrsätze der Dogmatik oder der Moraltheologie, gehören etwa nicht auch diese zum Inhalte der übernatürlichen Offenbarung, der christlichen Lehre? sind die Thatsachen welche Milton in dem „verlorenen Paradiese", Klopstock im „Messias", Dante in der „Divina Commedia" poetisch verarbeitet haben, nicht größtentheils der nämlichen Quelle entnommen? Und doch würde man sicher ganz unrichtig urtheilen, wenn man diese Werke der religiösen Poesie, und die zuerst bezeichneten wissenschaftlichen Abhandlungen der geistlichen Beredtsamkeit zuweisen wollte: diese Abhandlungen gehören der didactischen Beredtsamkeit an, welche die erste Erscheinungsform der profanen Beredtsamkeit bildet, und jene Dichtungen sind werthvolle Erzeugnisse der hedonischen, also der profanen Poesie.

Warum das? Weil der Character einer künstlerischen Thätigkeit sich keineswegs schon allein durch den Gegenstand derselben vollständig bestimmt, sondern wesentlich und an erster Stelle durch die Absicht, von welcher die Thätigkeit beherrscht und getragen wird; weil in gleicher Weise die besondere Art welcher ein Kunstwerk zuzuweisen ist, keineswegs allein von seinem Inhalte abhängt, sondern wesentlich und an erster Stelle von dem unmittelbaren Zweck dem es zu dienen bestimmt ist, von dem Resultat welches es vermitteln, von der Wirkung die es hervorbringen soll. Nun würden aber Dante, Milton und Klopstock ihre großen Dichtungen ganz anders haben einrichten müssen, wenn sie als den eigentlichen und unmittelbaren Zweck derselben die religiöse Erbauung im Auge gehabt hätten; und was die wissenschaftliche Theologie durch ihre gelehrten Leistungen beabsichtigt, das ist unmittelbar und zunächst Förderung des natürlichen Wissens, nicht des übernatürlichen Lebens. Wir verkennen keineswegs, daß sowohl diese Leistungen der Wissenschaft, als die erwähnten Erzeugnisse der Poesie, wegen des Stoffes den sie behandeln, dem Einzelnen, je nach seiner Disposition, leicht zu übernatürlichen Thätigkeiten Veranlassung geben können; aber eine Wirkung dieser Art liegt eben außerhalb ihrer unmittelbaren und eigentlichen Bestimmung.

Wir haben unseren Beweis mit besonderer Rücksicht auf die Poesie geführt; darum wollen wir ihn in ganz allgemeiner Fassung kurz wiederholen. Wie die Metaphysik lehrt, wird die besondere Beschaffenheit und innere Natur, die Eigenartigkeit, eines jeden Dinges das lediglich Mittel ist für einen Zweck, ausschließlich und ganz von der Eigenthümlichkeit dieses Letzteren bestimmt. Nun zielt aber jede künstlerische Thätigkeit auf einen bestimmten Zweck; und jedes Kunstwerk ist wesentlich und ausschließlich Mittel für ein bestimmtes Resultat, für eine bestimmte psychische Wirkung, welche zu veranlassen es geeignet seyn soll. Folglich ist es nicht der Inhalt des Kunstwerkes, nach welchem über die Art der es angehört, entschieden werden kann: sondern dieser Inhalt sowohl, als die ganze weitere Beschaffenheit des Werkes, hängt ab von der Eigenthümlichkeit jener psychischen Wirkung. Und in gleicher Weise bestimmt man den religiösen oder den profanen Character irgend welcher schönen Kunst keineswegs richtig durch die bloße Angabe des Stoffes welchem sie ihre Thätigkeit widmet, sondern es muß nothwendig die Art der Wirkung bezeichnet werden, welche sie als den eigentlichen und unmittelbaren Zweck ihrer Thätigkeit anerkennt. Christlich-religiöse Künste sind diejenigen, welche unmittelbar für einen übernatürlichen Zweck arbeiten, und sie allein.

Fünftes Kapitel.

Zwei allgemeine oberste Gesetze für die religiösen Künste.

§. 1.

Entwickelung der zwei Gesetze.

272. Mit der Aufzählung der „Madonnen" und der Heiligenbilder Coreggio's, schreibt W. Becker, „wollen wir unsere Leser nicht ermüden. Wir erwähnen nur die unter dem Namen *Vierge au panier* bekannte heilige Familie, welche aus der Certosa zu Pavia in die königliche Sammlung zu Madrid kam, und später für die Summe von 3800 Pfund Sterling für die Nationalgallerie zu London erworben wurde. Es ist dies ein ächtes Bild häuslichen Glückes, ein liebenswürdiges Genrestück, welches durchaus keine biblischen Bezüglichkeiten mehr enthält. Maria, in einer Landschaft sitzend, ist damit beschäftigt, das lebhaft bewegte Christkind anzukleiden. In ihrem Gesichte prägt sich unnachahmlich die Mutterfreude an den frischen, ausgelassenen Lebensäußerungen des Kindes aus. Joseph, wie ge-

wöhnlich in den Hintergrund gedrängt, ist mit seiner Zimmermannsarbeit beschäftigt" *).

Diese Leistung des italienischen Malers aus dem sechzehnten Jahrhundert erinnert uns an ein anderes Gemälde aus der neuesten Zeit, das gleichfalls die heilige Familie darstellen soll; am Rande ist zu lesen: „Carl Müller, Düsseldorf 1875". Ich sage, das Stück „solle" die heilige Familie darstellen: denn ich wenigstens kann in demselben wenig mehr finden, als gleichfalls „ein liebenswürdiges Genrestück, ein ächtes Bild häuslichen Glückes". Die Säge deren oberer Theil in der linken Hand des heiligen Joseph sichtbar ist, und der etwas affectirt aussehende Engel, welcher, vor dem Kinde und der Jungfrau knieend, eine Guitarre spielt, mögen immerhin Anspruch haben, als „biblische Bezüglichkeiten" zu gelten: Weiteres dieser Art tritt aber nicht hervor. Ein edler Orientale hat vor nicht langer Zeit ein überaus liebenswürdiges Weib heimgeführt; ein liebes Söhnchen das sie ihm jüngst geboren, auf ihrem Schooße haltend, sitzt sie im Freien, und scheint, halb über ihr Kind gebeugt, entweder eingeschlummert, oder ganz in die Betrachtung des Kindes versunken zu seyn. Denn der Gemahl der auf einen Augenblick seine Arbeit verlassen hat, und seitwärts dicht zu ihr hingetreten ist, wird von ihr gar nicht bemerkt, und so schaut der Glückliche in Bewunderung und stiller Freude auf die schöne Gruppe nieder. Das ist, wenn ich nicht irre, Alles was uns das Bild erzählt; eine liebenswürdige, glückliche Familie zeigt es uns, „die heilige Familie" wohl kaum.

In viel höherem Maaße verfehlt erscheint freilich ein drittes Bild, wieder von dem zuerst genannten italienischen Maler. „Das letzte Gemälde Coreggio's dessen Entstehungszeit sich nachweisen läßt," berichtet Becker, „ist ein kleines auf eine Kupferplatte gemaltes Bild, welches die büßende Magdalena darstellt, ein Wunderwerk in Bezug auf Beleuchtung und Farbe. Von ihrer Bußfertigkeit merkt man allerdings nichts in dem heiteren, Lust und Leben athmenden Antlitz der schönen Sünderin, die, im Waldesschatten behaglich hingestreckt, in süßes Sinnen und Träumen verloren zu seyn scheint. Das Bild wurde von jeher als eines der größten Meisterwerke angesehen" **). „Nicht eine einzige Spur", äußert Rio über dieselbe Leistung, „von Abtödtung oder auch nur von weiblicher Züchtigkeit zeigt sich in dieser ‚Magdalena', und man würde geneigt seyn, sie für eine Muse zu halten die sich verirrt hat, wenn sie nur etwas anständiger gekleidet wäre" ***).

---

*) W. Becker, Kunst und Künstler im 16. 17. und 18. Jahrhundert (Leipzig 1863) Bd. 1. S. 136.

**) Becker, Bd. 1. S. 148 f.

***) A. F. Rio, De l'art chrétien (Paris 1861) t. 3. p. 252.

273. Diese Erscheinungen auf dem Gebiete einer „religiösen" Kunst führen uns zu dem Gegenstande dieses Kapitels. Warum können Gemälde wie die welche wir characterisirt haben, obgleich das letzte „von jeher für eines der größten Meisterwerke" galt, und für das erste die Londoner Nationalgallerie die Summe von 76000 Mark bezahlte, warum können dieselben nicht als gelungene Leistungen betrachtet werden? in welcher Beziehung sind sie fehlerhaft? wo ist das Gesetz der Aesthetik gegen das sie verstoßen?

Wir müssen zunächst auf Wahrheiten zurückkommen, die von uns schon wiederholt ausgesprochen wurden. Die religiösen Künste sehen ihre unmittelbare Aufgabe darin, durch ihre Leistungen der Verherrlichung Gottes, oder der Mutter des Herrn, oder der Engel Gottes und seiner Heiligen zu dienen, sowie überhaupt der Erbauung der Christenheit und der Förderung des religiösen Lebens. Jedes Werk nun das für Zwecke dieser Art sich eignen soll, muß dazu angethan seyn, in den Menschen religiöse, d. h. übernatürliche Erkenntnisse, und religiöse, d. h. übernatürliche Gefühle zu veranlassen. Denn nur durch religiöse Gesinnung, durch die übernatürlichen Gemüthsthätigkeiten der Anbetung, der Ehrfurcht, der Liebe, der Reue, des Dankes, mit Einem Worte der Andacht, oder der Liebe zu dem was übernatürlich gut ist, wird Gott von den Menschen verherrlicht, und das christliche Leben gefördert: das einzige Mittel aber, wodurch der Mensch Andere zu Gemüthsthätigkeiten dieser Art führen kann, besteht darin, daß er religiöse Erkenntnisse und religiöse Gefühle in ihnen veranlasse.

Nun ist es aber, wie der Glaube uns lehrt, schlechthin nicht möglich, daß in einem Menschen irgend welche übernatürliche Erkenntniß, irgend welches religiöse Gefühl sich erzeuge, wenn nicht in jedem einzelnen Falle der heilige Geist durch die „zuvorkommende" actuelle Gnade erleuchtend und erregend dazu mitwirkt. „Wir sind nicht fähig, irgend etwas" übernatürlich Gutes „zu denken aus uns selber, sondern all unser Vermögen ist aus Gott": und „niemand kann Jesum ‚den Herrn' nennen, außer in dem heiligen Geiste" *). Und wohl verstanden, diese Mitthätigkeit des heiligen Geistes ist bei jedem religiösen Erkenntnißact und bei jeder religiösen Gemüthsregung nicht ein untergeordnetes Moment, sondern einfach die Hauptursache. Schon das zweite Concil zu Orange lehrt mit klaren Worten: „Viel übernatürlich Gutes wirkt Gott in dem Menschen ohne dessen Zuthun; der Mensch dagegen wirkt nicht das mindeste Gute, ohne daß Gott ihm gäbe es zu wirken. Und nicht wir sind es die den Anfang machen, um dann durch die Gnade Gottes unterstützt zu werden; sondern Gott ruft, ohne irgend welches Verdienst von

*) 2. Cor. 3, 5. 1. Cor. 12, 3.

unserer Seite, den Glauben sowohl als die Liebe zu ihm in unserer Seele zuerst hervor" *). „Anders," so betet in diesem Sinne in der Liturgie des Charsamstags die Kirche zu dem „allmächtigen, ewigen Gott", „anders, als indem du durch deine Gnade auf ihr Gemüth wirkst, gibt es für Keinen der Gläubigen in irgend welcher Tugend ein Wachsthum"; und wie St. Augustin sagt, „in wessen Herz Christi Salbung nicht ist oder nicht kömmt, wen sein Geist nicht innerlich lehrt, der kehrt von jedem Lehrer unbelehrt zurück".

Das ist ein Fundamentalsatz der christlichen Offenbarung: und es wäre pelagianische Häresie, wenn jemand glauben wollte, ein noch so vollendetes Werk der religiösen Architectur, ein noch so meisterhaft vorgetragener liturgischer Gesang, eine noch so gelungene Darstellung des Herrn am Kreuze oder seiner gebenedeiten Mutter, eine noch so ergreifende Predigt wäre für sich allein, ohne die Mitthätigkeit des heiligen Geistes, im Stande, auf ein Menschenherz auch nur den mindesten religiösen Eindruck zu machen, in einer Seele auch nur den flüchtigsten Gedanken von übernatürlichem Werthe hervorzurufen.

Ist aber dem also, dann ergeben sich daraus ohne Weiteres diese zwei Gesetze:

Erstens: Ein religiöses Kunstwerk darf nichts enthalten, wodurch die Mitthätigkeit des heiligen Geistes, ausgeschlossen oder beeinträchtigt wird;

Zweitens: Jedes Werk einer religiösen Kunst soll so gearbeitet seyn, daß es dem Sinne des heiligen Geistes, und der Weise in welcher seine Gnade zu wirken pflegt, möglichst entspricht und sich anschließt.

Wir können den Sinn dieser Gesetze nicht besser erläutern, ihre Bedeutung nicht klarer hervortreten lassen, als indem wir denselben zunächst thatsächliche Erscheinungen gegenüberstellen, wie sie die Geschichte der Künste in großer Fülle bietet.

§. 2.

Historische Beispiele zur Erläuterung des ersten Gesetzes.

274. Als einer der vorzüglichsten florentinischen Maler zur Zeit des Cosmus von Medici gilt vielfach Fra Filippo Lippi, aus dem Carmeliterorden. Nach Rio haben seine Bilder etwas Originelles, Fesselndes, und üben dadurch beim ersten Anblick eine Art magischer Wirkung: man glaubt ein tief religiöses Gemälde, von der Richtung Fra Angelico's,

*) Conc. Araus. II. can. 20. et ante fin.

vor sich zu haben; faßt man indeß die Gestalten und die Gesichter näher ins Auge, so fühlt man sich bald enttäuscht.

Wie der berüchtigte Mönch bei seinen „religiösen“ Leistungen verfuhr, zeigt ein einziges Beispiel zur Genüge. Im Jahre 1458 hatte er aus dem Noviciate eines Frauenklosters zu Prato, wo er gerade ein Altarbild malte, ein Mädchen entführt, Lucrezia Buti. Die Dispens von seinen Ordensgelübden, welche der Papst Eugen IV., damit dem Aergerniß durch eine gültige Trauung ein Ende gemacht würde, ihm antrug, hatte er abgelehnt, weil es für sie und ihn dieser Ceremonie nicht bedürfe. Der üppige Hof zu Florenz „lachte eine Weile über den Mißgriff des Fra Filippo“: und es ist wohl dieser philosophischen Toleranz zuzuschreiben, wenn der Letztere in der Unverschämtheit so weit ging, durch ein öffentliches Gemälde an geweihter Stätte seiner Schande ein Denkmal zu setzen. Ein Theil der Frescomalereien im Dom zu Prato nämlich, an denen er um jene Zeit arbeitete, stellt Scenen aus der Geschichte des heiligen Johannes Baptista dar. Als die Tochter der Herodias nun erscheint in diesen Scenen regelmäßig, d. h. bei den drei Anlässen wo sie vorkömmt, „keine Andere als die schöne Lucrezia Buti, nicht minder reizend durch ihren Anzug als durch ihre Haltung und ihre einnehmenden Bewegungen, die mit einem wahren Aufwande von Kunst wiedergegeben sind. Vermittelst einer Anstrengung der Einbildungskraft könnte man sie für eine Nymphe halten, einem Original auf irgend einem antiken Basrelief nachgebildet. Aber aller Zauber dieser heidnischen Reize ist nicht im Stande, eine so schreiende Entweihung des Heiligen zu mildern; und es wäre unbegreiflich, wie der Magistrat der Stadt, die Würdenträger der Cathedrale, und die Bevölkerung selbst die ja doch aus Christen bestand, sich die Frechheit hätten gefallen lassen, wenn nicht das stolze Portrait einer Persönlichkeit in rothem Gewande, dem tanzenden Mädchen gegenüber, Alles erklärte. Diese Persönlichkeit, der damalige Propst der Domkirche, war nämlich Carl von Medici, ein natürlicher Sohn des alten Cosmus“ *).

Auf einem kleineren Gemälde, von nur drei Gestalten, das sich in der Gallerie degli Uffizj in Florenz befindet, läßt Fra Filippo seine Lucrezia sogar die heilige Jungfrau vorstellen, und als der kleine Johannes Baptista figurirt neben ihr ein ziemlich unbedeutender Sprößling der Medici **).

Lorenzo von Medici, „il Magnifico“, der 1469 seinem Vater Cosmus nachfolgte, „begünstigte die gleiche naturalistisch-sensualistische Richtung aus allen Kräften; die dreiundzwanzig Jahre seiner Regierung

*) Rio, t. 1. p. 360. 362—364. (Cit. 383.)

**) Rio, t. 1. p. 362.

bilden in der Geschichte des ethischen Lebens wie der Künste eine Periode traurigen Andenkens" *). So war es ganz natürlich, wenn zu Savonarola's Zeit „der Naturalismus von den gottgeweihten Stätten ganz offen Besitz ergriffen hatte, und die vorher mitgetheilte schamlose Profanation des Fra Filippo Lippi jeden Augenblick wiederholt wurde. Als die allerseligste Jungfrau, die heilige Magdalena, und selbst als den Evangelisten Johannes, malte man auf Altarbildern Portraits von Mädchen, und zwar meistens von solchen, die in Florenz mehr als gut gekannt waren. Dabei war Alles darauf berechnet, die Einbildungskraft der Beschauer zu verunreinigen. Verführerisch reizende nackte Gestalten stellte man auf den Bildern in schamlosester Weise zur Schau; und bei der gebenedeiten Mutter des Herrn und heiligen Frauen hielt man sich nicht bloß nicht an die althergebrachte Gewandung, sondern man gab ihnen ein Costüm in welchem sie sich ungefähr wie vornehme Buhlerinnen ausnahmen. ‚Ihr laßt die Jungfrau Maria auftreten wie eine öffentliche Dirne gekleidet!' **) ruft entrüstet Savonarola aus in seiner Predigt am dritten Samstag der Fastenzeit. Noch zügelloser verfuhren die Künstler, wenn sie für Oratorien in Palästen oder anderen Häusern Gemälde zu liefern hatten" ***).

Derselben Zeit gehört ein Basrelief an von Antonio Pollaiuolo, einem bevorzugten Günstlinge Lorenzo's von Medici, das die Kreuzigung des Herrn darstellt. „Der Gesichtsausdruck Christi auf demselben ist von abstoßender Gemeinheit, und die heiligen Frauen sind gekleidet wie Tänzerinnen während der Hundstage" †).

Uebrigens war es keineswegs allein die Florentinische Schule, die sich nach dieser Richtung in so schmählicher Weise verirrte: das beweist schon die früher (S. 383) characterisirte „Magdalena" Coreggio's. Und als Coreggio starb (1534), hatte Michel-Angelo eben sein vielgerühmtes „jüngstes Gericht" in der Sixtinischen Capelle zu malen angefangen, das er im Jahre 1541 vollendete. Auf diesem gigantischen Gemälde trieb er „den Cultus der Nacktheit, dessen Apostel und Hohepriester er war" ††), so weit, daß vierzehn Jahre später Paul IV. in der Sixtina den unwilligen Ausruf hören ließ, „ob das ein Gotteshaus sey oder ein Badesaal", und das Bild nur mit Mühe dadurch vor der von diesem Papste beabsichtigten Vernichtung bewahrt wurde, daß Daniel von Volterra einzelne Nacktheiten übermalte †††). Salvatore Rosa aber gab später der

*) Rio, t. 1. p. 377. (Cit. 383.)
**) „Voi fate parer la Vergine Maria vestita come una meretrice!"
***) Rio, t. 2. p. 423. 424.
†) Rio, t. 1. p. 376.
††) Rio, t. 4. p. 397.
†††) A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 4. S. 9 f.

allgemeinen Mißbilligung in einer Terzine Ausdruck, in welcher er dem Michel-Angelo ins Gesicht sagt, „er habe wenig Urtheil und Tact" *).

275. Daß der heilige Geist Producte wie die erwähnten, nicht jenes Segens würdigen kann, ohne welchen jede religiöse Wirkung unmöglich ist, dürfte dem Leser von selbst einleuchten. Solchen Erscheinungen gegenüber hatte darum das Concil zu Trient, auch wenn es ausschließlich den Standpunkt der Aesthetik hätte einhalten wollen, offenbar Anlaß genug, mit allem Nachdruck darauf zu dringen, daß „von religiösen Bildwerken jede Ausgelassenheit, alles sinnlich Reizende und minder Züchtige ferngehalten werde 284). In ganz analoger Weise hatte das Concil bereits in einer früheren Sitzung den Bischöfen die Weisung gegeben, „jedes Tonstück von ihren Kirchen auszuschließen, welches, sey es durch das Spiel der Orgel sey es durch den Gesang, den Eindruck der Frivolität oder der Ueppigkeit mache" 285). Aber wenn die zuerst erwähnte Verfügung keineswegs vollkommen ihren Zweck erreichte, so schien die zweite schon nach sieben Jahrzehnten wieder so gut wie vollständig vergessen zu seyn. Diesen Eindruck empfängt man, wenn man historische Berichte liest wie den folgenden.

Der große Palestrina, erzählt Ambros, war kaum aus dem Leben geschieden, als der neue Styl der italienischen Oper, den die Musikenthusiasten vergötterten, Versuche machte, sich in die Kirche einzudrängen: und „wo dies einmal gelang, dort setzte er sein verweichlichendes Spiel, seinen Ohrenschmaus, seine Virtuosenkünste und Effectstücke in Scene; und der Effect blieb nicht aus. Die Kirche begann der Concertsaal zu werden für Gesangsgrößen welche sich hören lassen wollten; sogar die Nonnen in Rom fingen an, mit Primadonnen gelegentlich eine sehr bedenkliche Aehnlichkeit anzunehmen. Selbst wo der Zuhörer ehrlich genug bei der Sache war, um religiöse Erhebung zu suchen, lief am Ende Alles auf überreizte, allenfalls religiös gefärbte, Gefühlsschwärmerei hinaus, himmelweit entfernt von wahrer Andacht: es genügt, sich des bei Loreto's ‚Magdalena' in Thränen zerfließenden Auditoriums zu erinnern. An die Stelle der hohen Gesänge Palestrina's traten bald vor Empfindung schmelzende, bald mit Brillantcoloratur überladene Arien; bald Herzenskitzel, bald Ohrenkitzel: ein sehr zweifelhaftes Appelliren an die höhere Natur des Menschen durch die Zwischenstation der niederen, sinnlichen, hindurch . . .

„Ein interessantes Stück, in den gesammelten Gesängen neuen Styls von Radesca da Foggia, ist eine Marienklage, *Anima cara e pia*, welche

*) Michelangelo mio, non parlo in giuoco:
Questo che dipingete è un gran giudizio,
Ma del giudizio voi ne avete poco.

in Ton und Haltung der berühmten Ariadneklage Monteverde's so ähnlich klingt, daß die Aehnlichkeit wohl nicht eine bloß zufällige ist. Später wurde auch diese Ariadneklage Monteverde's selbst zum Klagegesang der Mater dolorosa zurechtgemacht*) . . Daß es zwischen geistlicher und weltlicher Musik einen Unterschied des Styls gebe und geben müsse, das fiel den von ihrem neuen declamatorisch-melodisch-monodischen Styl begeisterten Leuten nicht im Traume ein. Die Musik der meisten kleineren Componisten der Zeit paßt in ihrer Ausdruckslosigkeit allerdings gleich gut, oder vielmehr gleich schlecht, auf Geistliches und Weltliches . . .

„Wie die bewunderten Nonnengesänge in Rom aussahen, davon ist uns in den Hymnen einer römischen Nonne vom Orden der heiligen Clara eine Probe erhalten. Jeder gesunde religiöse Sinn wird sich angewidert fühlen, wenn er z. B. gleich die erste Hymne der ‚aus Demuth ungenannt gebliebenen' Nonne und Componistin hört:

Ve-ni. ve-ni, ve-ni. ve-ni, a - mo te.

a - mo te, me-a fe-li-ci-tas. me-a lux.

re-de-as. re-de-as, a - mo te, a - mo te,

ve-ni. ve-ni. ve-ni, ve-ni me-um cor,

*) Ariadne, eine Tochter des Königs Minos von Creta, ließ sich von Theseus entführen, und wurde dann von ihm auf der Insel Naxos treulos verlassen. Wie überaus tactvoll es war, wenn man Monteverde's Klage der Ariadne zu einer religiösen Composition über die Schmerzen Mariä „zurechtmachte", das beweist denen welche die alte Fabel selbst etwa nicht kennen, hinlänglich die folgende Strophe, mit welcher bei A. W. Schlegel die betrogene Entehrte ihre Klage beschließt:

Ariadne, ach du bist gefallen,
Bist in Schmach gesunken! wehe dir!
Du, vordem des Mutterlandes Zier,
Hoch und herrlich vor den Mädchen allen!
Schwestern! nie erfahrt was ich erfuhr:
Daß euch trüg' ein leicht verwehter Schwur,
Amors Fackel Hymens Fest verkünde
Und den Scheiterhaufen zünde.

ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, me - a lux, me - a

sors, ô, ô, ô, ô,

ve - ni, ve - ni, o ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni,

ve - ni, ve - ni me - um cor, ve - ni, ve - ni me - um

cor, ô, ô, ô, ô

ve - ni, ô ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve - ni, ve-

ni, bo - ne Je - su, me - a lux, me - a sors u. s. w.

Bis zum höchst Dramatischen, aber auch bis zum höchst Bedenklichen steigert sich hier die Leidenschaft. Was für trübe Flammen lodern aus diesem unaufhörlichen heiß-sehnsüchtigen *veni, veni*, aus diesen aufstöhnenden Oh-Rufen! Wenn Bernini's berühmteste und berüchtigteste Theresia singen könnte, sie würde ähnliche Töne hören lassen*).

„Wie die Musik, ebenso trieb auch die ‚geistliche' Dichtung zu jener Zeit (im 17. Jahrhundert) mitunter verwunderliche Blüten. Der Abbate P. Angelo Grillo hat eine ganze Reihe von Gedichten ‚über das Angesicht des todten Heilandes' **) geschrieben, welche ‚da diversi autori' in Musik

---

*) Die von Ambros hier erwähnte „Theresia Bernini's" ist eine Gruppe dieses Künstlers († 1680) in der Kirche Santa Maria della Vittoria zu Rom, welche darstellen soll, wie der heiligen Theresia, während einer Ecstase, von einem Engel das Herz mit einem feurigen Pfeile durchbohrt wird. Die Gruppe trägt ein Gepräge von Lüsternheit; „der Ausdruck einer ohnmächtigen Verzückung läuft" nach Lübke „auf eine raffinirt sinnliche Schilderung hinaus".

**) Canoro pianto di Maria Vergine sopra la faccia di Cristo estinto.

gesetzt, und von Angelico Patto 1613 zu Venedig herausgegeben wurden. Hier finden wir Gesänge ‚sopra la fronte‘, ‚sopra gl' occhi‘, ‚sopra il naso‘, ‚sopra la barba‘, u. s. w. Ein von Patto beigefügter Dialog zwischen Christo und dem Sünder, ‚Ferma, ferma o Signore‘, ist ein ursprünglich weltliches Stück, ‚Ferma, ferma o Caronte‘; Patto legte der Composition den geistlichen Text unter" *).

§. 3.

Zur Erläuterung des zweiten Gesetzes.

I.

Historische Beispiele.

276. In Rücksicht auf das erste unserer zwei Gesetze dürften die angeführten Beispiele vorläufig genügen. So häufig übrigens dasselbe auch von den verschiedenen Künsten verläugnet wird, ungleich zahlreicher noch sind die Verstöße gegen das zweite. Warum, das begreift sich leicht. Ist es an sich schon schwerer, ein Kunstwerk „ganz dem Sinne des heiligen Geistes gemäß, und so einzurichten, daß es der Weise in welcher derselbe durch die innere Gnade zu wirken pflegt, in vollem Maaße entspricht", als bloß, Alles von dem Werke fernzuhalten, wodurch die Mitthätigkeit des heiligen Geistes ausgeschlossen würde: so werden Fehler dieser letzten Art überdies auch viel eher wahrgenommen, schärfer getadelt, und mit größerer Entschiedenheit zurückgewiesen.

277. Donatello, der Begründer jener großen Bildhauerschule welche in Michel-Angelo ihre höchste Blüte erlebte, war ein tüchtiger Künstler; aber, sagt Rio von ihm, es ist ihm nie gelungen, ein vollendetes wahrhaft religiöses Werk zu schaffen. Seine Bilder trugen viel zu wenig das Gepräge der Uebernatürlichkeit, und darum fehlte ihnen die Weihe, d. h. die religiöse Wirksamkeit für das Gemüth. Einst hatte er ein Crucifix in Holz gearbeitet, und zeigte es, weil er es für besonders gelungen hielt, seinem Freunde, dem ihm weit überlegenen Brunelleschi. Statt das Werk, wie Donatello erwartet hatte, zu loben, sagte Brunelleschi lächelnd: „Wenn man einen ganz gewöhnlichen Mann vom Lande an ein Kreuz hängt, so ist das noch nicht ein Crucifix; denn der Gottmensch war schön vor den Kindern der Menschen" **).

In ganz analoger Weise wie in diesem Falle, verfuhr Donatello bei drei Statuen, welche er für die Außenseite des Glockenthurmes am Dome zu Florenz gearbeitet hat. Dieselben sollen, so wird angenommen,

---

*) Ambros, Bd. 4. S. 309 ff. (Cit. 387.)

**) Rio, t. 1. p. 276. (Cit. 383.)

den König David, den Propheten Jeremias, und den Vorläufer des Herrn vorstellen; aber Donatello scheint so wenig geahnt zu haben, was es heiße, das Bild eines Patriarchen oder eines Propheten schaffen, daß er sich als Muster ganz einfach drei brave Bürger von Florenz wählte, die nach Alter, Haltung und Gesichtsausdruck ihm für solche Rollen am besten zu passen schienen. Nichtsdestoweniger war nicht bloß der Künstler, sondern auch das Publicum namentlich über den König David ganz entzückt *).

Einer von Perugino's Lehrern, Buonfigli, der unter mancher Rücksicht als guter Maler gelten kann, portraitirte auf einem Gemälde, der Anbetung der heiligen drei Könige, seine Schwester, seinen Neffen und seinen Bruder, indem er durch sie die heilige Jungfrau, das Kind Jesus, und den jüngsten der drei Könige darstellte **). In ganz gleicher Weise verfuhr, gleichfalls bei der Anbetung der drei Weisen, der sonst nicht minder tüchtige Ghirlandaio: seine Stiefschwester Alessandra, ein prosaisches Gesicht das mit einem idealen Typus nichts gemein hat, ist die Mutter des Herrn; der Mann der Alessandra, Mainardi, erscheint als einer der Könige; für andere Rollen hat er zwei Brüder benutzt die seine Schüler waren, und später auch seinen Sohn Ridolfo ***).

Zwei andere Beispiele die hierher gehören, haben wir bereits im Anfange dieses Kapitels gegeben (S. 382 f.). Als gleichartiges Seitenstück zu diesen können wir hier noch einen Holzschnitt von Albrecht Dürer, aus dem Jahre 1511, anführen, der wie die erwähnten, ebenfalls „die heilige Familie" vorstellen soll. Das Bild zeigt uns aber lediglich eine gewöhnliche Familienscene: von der „heiligen" Familie nimmt man nicht das Mindeste wahr. Die Mutter des Herrn ist eine ganz gewöhnliche Frau, und das Kind ein noch gewöhnlicherer kleiner Bube, an welchem nichts Uebermenschliches, geschweige denn etwas Göttliches sichtbar ist. „Maria und Anna", so beschreibt Becker den Holzschnitt, den er in kleinerem Maaßstabe auch wiedergibt, „Maria und Anna, mit dem Jesusknaben schäkernd, sitzen unter einem Baume; hinter ihnen schaut Joseph dem munteren Kinde zu, während der alte Joachim mit demselben eine Neckerei zu treiben scheint: in der einen Hand eine Nelke, in der anderen einen Rosenkranz †) haltend, ist der Großvater offenbar im Begriff, dem Knaben die Erstere anzubieten, um sie, wenn dieser zugreift, eben so schnell wieder zurückzuziehen wie den Rosenkranz, mit

---

*) Rio, t. 1. p. 287. (Cit. 383.)

**) Rio, t. 2. p. 220.

***) Rio, t. 1. p. 389. 386.

†) Mit dieser Deutung dürfte Becker irren: ein Rosenkranz ist die Schnur, mit elf oder zwölf kleinen Kugeln und einer Quaste an jedem Ende, wohl kaum.

welchem er den gleichen Scherz im Augenblicke vorher ausgeführt hat" *). Wo ist da auch nur Ein Zug der zur Andacht stimmte, der das Herz und den Geist über diese Erde hinaufzuheben, und ein religiöses Gefühl anzuregen im Stande wäre? Solange die Welt steht, hat es nur Eine „heilige Familie" gegeben; wie viele Familien gab es aber nicht zu jeder Zeit, die sich gerade so darstellen ließen!

278. Sollen wir auch wieder ein Beispiel aus dem Gebiete des liturgischen Gesanges geben? Die unter Pius IV. mit der Reform der Kirchenmusik beauftragte Commission, zu welcher der heilige Carl Borromäus gehörte, einigte sich sofort, unter Anderem, zu dem Beschluß, daß Messen über Motive welche Volksliedern, also weltlichen Melodien, entlehnt seyen, nicht weiter gesungen werden sollten. Irdische Gefühle und religiöse liegen eben zu weit aus einander, als daß eine Melodie welche geeignet ist jene wachzurufen, zu dem Wirken des heiligen Geistes und seiner Gnade leicht stimmen könnte; anderseits wirkt die mit einer bekannten weltlichen Weise sich verknüpfende Erinnerung diesem Wirken störend entgegen. Man muß staunen, wenn man liest, wie trotz des erwähnten Verbotes selbst der große Palestrina noch Messen componiren konnte über Motive wie *Già fù chi m'ebbe cara*, oder *Qual' è il più grand' amor*, oder *Nasce la gioia mia*. Und die Messe welcher der Meister in kluger Vorsicht den unschuldigen Titel gab „Missa primi toni", hat als Motiv die Melodie Ferrabosco's zu *Io mi son giovanetta*, einem Liede von Boccaccio; Palestrina ließ dieselbe im Jahre 1570, kaum sechs Jahre nach dem vorher erwähnten Decrete der Commission, zu Rom drucken **).

II.

Was der Künstler insbesondere zu beobachten habe, damit seine Leistungen dem Sinne des heiligen Geistes entsprechen.

279. Wenn die bisher aufgeführten Beispiele dem Gebiete von nur drei Künsten entnommen sind, so wird man daraus nicht den Schluß ziehen wollen, als ob Verstöße gegen unsere zwei Gesetze nicht auch in den Erzeugnissen der religiösen Architectur, der geistlichen Poesie und Beredtsamkeit vorkommen könnten, und thatsächlich vorkämen. Es handelte sich hier lediglich zunächst um eine Erklärung der zwei Gesetze, und

*) Becker, Bd. 1. S. 317. (Cit. 383.)

**) Vgl. Ambros, Bd. 4. S. 16. 22. 29. (Cit. 387.)
Welcher Art die bezeichneten Lieder angehören, deuten schon die oben im italienischen Originaltext gegebenen ersten Verse derselben an: „Es war einst, der mich liebte", „Was ist die größte Liebe", „Ich bin ein junges Mädchen" . .

für diese kann das Gegebene hinreichen; anderseits werden wir bei der besonderen Behandlung der einzelnen Künste Veranlassung haben, auf jene Gesetze zurückzukommen.

Was übrigens das zweite derselben betrifft, so findet man es vielleicht wünschenswerth, daß wir nicht bloß an Beispielen zeigen, wie es verletzt werden könne, sondern überdies auch angeben, was der Künstler, damit er demselben in seinen Leistungen entspreche, zu beobachten habe. Es ist nicht leicht, durch Andeutungen die alle religiösen Künste umfassen sollen, diesem Wunsche vollständig zu genügen; wir wollen indeß den Versuch dazu machen.

280. „Dem Sinne des heiligen Geistes entsprechen" wird ein religiöses Kunstwerk um so vollkommener, je mehr es dem Künstler gelungen ist, die religiöse Thatsache oder die religiöse Wahrheit welche seinen Inhalt bildet, in demselben genau so zu geben, wie der heilige Geist sie in der heiligen Schrift, oder in der Lehre und dem Glauben der Kirche niedergelegt hat. Menschliche Zuthat welche das in diesen Quellen Gebotene wesentlich ändert, oder willkürliches Weglassen irgendwie bedeutender Momente, ist darum durch unser Gesetz ausgeschlossen.

Vor Allem aber ist in allen Fällen das zu beachten, daß der gesammte Inhalt der heiligen Schrift sowohl als überhaupt der christlichen Lehre der übernatürlichen Ordnung angehört. Die meisten religiösen Wahrheiten, und die vorzüglichsten Thatsachen der heiligen Schrift, sind schon an sich, ihrem ganzen Wesen nach, übernatürlich; aber auch alle übrigen empfangen ihre höhere Weihe dadurch, daß einerseits der heilige Geist oder die Kirche es ist die sie der Christenheit vorlegt, und daß sie anderseits zu übernatürlichen Zwecken in unlösbare Beziehung gesetzt erscheinen. Denn wie das alte Testament, durch Alles was es enthält, die Erscheinung des Erlösers und die Geschichte seiner Kirche vorzubedeuten und vorzubereiten bestimmt war, so haben alle Wahrheiten welche die Kirche uns lehrt, einzig den Zweck, uns zur Liebe gegen Gott und zum ewigen Leben zu führen.

Also, das ist es was wir hervorheben wollten, der Vorwurf eines religiösen Kunstwerkes ist immer ein übernatürlicher Gegenstand. Das religiöse Kunstwerk kann mithin dem Sinne des heiligen Geistes unmöglich entsprechen, wenn der Künstler des übernatürlichen Werthes seines Vorwurfs sich nicht bewußt, wenn er von der Größe und Bedeutung desselben nicht tief durchdrungen ist, und in Folge dessen in seiner Darstellung ihn seines himmlischen Adels entkleidet; wenn er die verehrungswürdigen Charactere und Erscheinungen welche die Offenbarung uns kennen lehrt, nicht ganz wesentlich anders darstellt, als wie gewöhnliche Menschen und alltägliche Vorkommnisse; wenn er es nicht versteht, das was in den Geheimnissen der Religion das Auge des Glaubens er-

kennt, in der Schöpfung seiner Kunst sichtbar und hörbar in solcher Weise wiederzugeben und auszuprägen, daß der gläubige Sinn es darin erfaßt, und das religiöse Gemüth sich davon berührt und angeregt fühlt. Mit Einem Worte, das Werk einer religiösen Kunst muß nothwendig mißlingen, wenn der Künstler durch die Weise seiner Darstellung das Göttliche vermenschlicht, das Himmlische in bloß Irdisches verwandelt, das Uebernatürliche „naturalisirt".

Wir hatten bei dem Gesagten unmittelbar und zunächst solche Themata religiöser Kunstwerke im Auge, welche der heiligen Schrift oder der Lehre der Kirche entnommen werden. Themata dieser Art bilden ja auch jedenfalls den vorzüglichsten Gegenstand der religiösen Künste. Was die Behandlung von Thatsachen aus dem Leben der Heiligen Gottes, oder allgemeiner, aus der Geschichte der Kirche betrifft, so gilt von diesen ganz Analoges. Denn nicht nur gehören ja auch sie der übernatürlichen Ordnung an: sondern wenn das Kunstwerk dessen Vorwurf sie bilden, ein „religiöses" seyn soll, so müssen sie nothwendig in der Richtung verwerthet werden, daß sie eine übernatürliche, dem Worte Gottes angehörende Wahrheit hervorheben und beleuchten.

281. In den Büchern der heiligen Schrift besitzt die Christenheit eine concrete Leistung, welche den heiligen Geist selbst zu ihrem eigentlichen Urheber hat. Anhaltendes, andächtiges, mit Gebet und Betrachtung verbundenes Studium der heiligen Schrift ist darum offenbar für jeden Künstler ein erstes Mittel, die Weise des heiligen Geistes kennen zu lernen, und sein eigenes Gemüth nach derselben zu bilden. Sehr nahe kommen der heiligen Schrift, unter derselben Rücksicht, die liturgischen Bücher der Kirche, insbesondere das Meßbuch und die meisten Hymnen des Breviers.

Die einzige authentische Auslegerin des Inhalts der heiligen Schrift, die Einzige welche der Menschheit im Namen Gottes den Sinn und die Bedeutung der in der Offenbarung gegebenen Thatsachen erschließt, ist anderseits die Kirche. Ihrem Geiste hat folglich der Künstler dem daran liegt, in seinen Werken dem Sinne des heiligen Geistes zu entsprechen, soviel es ihm nur möglich ist, sich anzuschließen; die Vorschriften und Anweisungen, welche sie für seine Kunst, sey es im Allgemeinen sey es hinsichtlich einzelner Vorwürfe, etwa erlassen hat, muß er studiren, und treu einzuhalten bestrebt seyn; mit jenen Leistungen seiner Kunst, welche die Kirche etwa in besonderer Weise gutgeheißen und empfohlen hat, muß er sich vertraut machen, und an ihnen jene Weise der Darstellung lernen, welche die Uebernatürlichkeit seines Vorwurfs sowohl als seiner wesentlichen Aufgabe erheischt. Nicht auf den Gehorsam den jeder Christ der Kirche schuldet, gründen wir hier diese Vorschrift: dieselbe bildet einfach eine unabweisbare Forderung der Aesthetik.

Das unentbehrlichste Moment für das Resultat um das es sich handelt, ist übrigens mit alle diesem noch keineswegs gesetzt. „In ein böses Herz zieht die Weisheit nicht ein, noch wohnt sie in einem Leibe welcher der Sünde dient; Thoren werden sie nicht erreichen, und die Männer der Lüge ihrer nicht gedenken: denn sie ist fern von Stolz und Falschheit" *). Nur der Adler schaut in die Sonne und wird nicht geblendet; das Gethier der Nacht das die Finsterniß liebt, weicht zurück vor der Klarheit des Tages, Eulen und Fledermäuse haben keine Augen für das hohe Licht der übernatürlichen Schönheit. Mag eine Philosophie die Gott verläugnet und der Sittlichkeit Hohn spricht, es sich noch so laut zum Verdienste anrechnen, „die Emancipation des Schönen" von den Forderungen der Religion und der Ethik durchgeführt zu haben **): die schönen Künste haben eine Vergangenheit; und wenn sie die Perioden ihrer Blüte und ihres Verfalls ins Auge fassen, wenn sie die Momente der einen und die Ursachen des anderen zu würdigen verstehen, dann kann ihnen Vischers Zuruf: „Trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen" **), nur wie bittere Ironie klingen. Nur in dem Herzen das glauben und lieben gelernt hat, spiegeln sich klar die Gestalten einer unsichtbaren Welt; nur in den Empfindungen eines Gemüths, das tiefer geht als das seichte Fahrwasser des Alltagslebens, prägt das Edle und das Große und das Schöne der Geistersphäre sich lebendig und treu und allverständlich aus; Sinn für das Uebernatürliche und Verständniß desselben kann nur der besitzen, der selbst ein übernatürliches Leben führt; Werke zu schaffen die dazu angethan sind, auf Andere religiös zu wirken, dazu ist niemand im Stande, der nicht tief in seinem eigenen Herzen ächte religiöse Gesinnung trägt und nährt: mit Einem Worte, Frömmigkeit, gediegener christlicher Sinn, ernste Gottesfurcht, das ist die wesentlichste Eigenschaft des Mannes den wir im Auge haben.

Es war in den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts, als Friedrich von Schlegel die folgenden Sätze schrieb. „Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung desselben war es, was den alten Malern die Hand führte; und nur bei einigen wenigen ist auch das hinzugekommen oder an die Stelle getreten, was allein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann, das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie. Vergebens sucht man die Malerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst die Religion, oder eine auf diese gegründete christliche Philosophie, wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Wer das

*) Weish. 1, 4. Sir. 15, 7. 8.

**) Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, Vorrede, S. IV.

innere Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten, sondern bewegt sich nur mit fort in dem verworrenen Strudel eines bloß äußerlichen, innerlich ganz wesenlosen und eigentlich nichtigen Daseyns; statt daß uns die Kunst gerade aus diesem herausrücken, und in die höhere, geistige Welt emporheben sollte. Er dient, als falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung: und ein Solcher erreicht niemals, ja er berührt auch nicht einmal die Region des ächten Schönen. Das Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittigen des seligen Glaubens und der reinen Liebe, obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen, entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird. Die Hauptsache bleibt darum, daß es dem Künstler Ernst sey mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben; denn durch die bloße Spielerei der Phantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen" *).

Schlegel war noch Protestant, als er zu diesen Ueberzeugungen gelangte. Nicht der katholische Katechismus hat ihn zu denselben geführt, sondern das Studium der Schöpfungen jener Meister, in denen der Geist der katholischen Kirche gelebt und gewirkt, die von diesem Geiste gelernt hatten, daß, wie Fra Angelico zu sagen pflegte, religiöse Bilder malen soviel sey, als „mit dem Heilande umgehen", die darum nie zum Pinsel griffen, ohne vorher andächtig gebetet zu haben:

Und in klarem Engelscheine
Glänzt Fiesole, der reine,
Der so hell im Lichte steht
Weil die Kunst ihm ein Gebet **).

Wenn es unwidersprechlich auf dem Gebiete aller schönen Künste verhältnißmäßig nur wenige große Meister gibt, die ganz im Geiste der Religion gearbeitet haben, dann kömmt das ohne Zweifel vorzugsweise daher, weil

---

*) F. Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802—1804. Werke (Wien 1846) Bd. 6. S. 166 ff.

Was Schlegel hier die „christliche Schönheit" nennt, das ist die übernatürliche Schönheit; und den Ausdruck „christliche Kunst" gebraucht er in seinem engsten Sinne, die „religiöse" Kunst damit bezeichnend.

**) Pocci's Festkalender.

die Fra Angelico zu allen Zeiten selten waren: das heißt, weil es zu allen Zeiten nur Wenige gab, die mit reicher künstlerischer Begabung jene Tiefe religiösen Sinnes, jene Frömmigkeit und innige Vereinigung mit Gott verbanden, ohne welche es dem Menschen nicht gegeben wird, „was des Geistes Gottes ist, zu verstehen“.

III.

Vier historische Phasen in der Darstellung der heiligen Mutter Gottes, als Illustrationen zu den gegebenen Anweisungen.

282. Einzelerscheinungen welche die in den letzten Nummern ausgesprochenen allgemeinen Gedanken beleuchten, werden uns später begegnen, wenn wir von den einzelnen Künsten handeln. An Einem Beispiele das Gesagte zu erläutern, wollen wir indeß schon hier nicht unterlassen.

Am meisten geeignet hierzu erscheint die Darstellung der Mutter des Herrn mit ihrem Kinde. Mit diesem Vorwurfe hat sich die Malerei im Laufe der Jahrhunderte fort und fort mehr befaßt, als vielleicht mit irgend einem anderen; und die Grundzüge der Ausführung erscheinen seit den ältesten Zeiten, offenbar unter dem Einflusse der Kirche und einer wahrscheinlich bis zu den Aposteln hinaufreichenden Ueberlieferung, in auffallender Weise fixirt. Nur so erklärt sich die Thatsache, daß die uralten Bilder Christi und der heiligen Jungfrau in den Katacomben, während alle übrigen ikonischen Reste jener Zeit „durchweg das Gepräge der griechisch-römischen Kunstbildung tragen, hiervon gänzlich abweichen. Die hohe freie Stirn, die langen, gescheitelten, in leichten Locken auf Nacken und Schulter fallenden Haare, die länglich-ovale Gesichtsbildung mit der langen, fast geraden Nase, den großen, etwas tiefliegenden Augen und den feinen, schmalen Lippen, die ruhige Würde, die friedliche Stille, die fast elegische Milde und Weichheit des geistigen Ausdruckes, die den Christuskopf characterisiren, sind Züge die wir bei keinem griechischen Götterideal, wohl aber noch auf der Entwickelungshöhe der christlichen Kunst, in den schönsten Christusbildern der größten italienischen und deutschen Meister wiederfinden. Und da man in alter Zeit allgemein annahm, daß Christus in seiner ganzen äußeren Erscheinung seiner heiligsten Mutter geglichen, weil er ja von ihr den menschlichen Theil seiner Person empfangen, so zeigt der Kopf der Jungfrau auf jenen Bildern denselben Character und dieselben Gesichtszüge, nur bescheidener gehalten, und aus der männlichen Bildung in die weibliche übertragen. Auch bei ihrem Kopfe läßt sich in den meisten Werken des 15. und des 16. Jahrhunderts der ursprüngliche Typus noch wiedererkennen“ *).

---

*) H. Ulrici, Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnen-Ideals bei den

In diesem Verfahren der ältesten religiösen Malerei in Rücksicht auf ihre höchsten Gegenstände, tritt jene volle Uebereinstimmung mit dem Sinne des heiligen Geistes die wir verlangen, jene richtige Würdigung der Thatsache, daß das was sie darstellte, weit über alles Irdische, bloß Natürliche, rein Menschliche hinausliegt, in erfreulichster Weise klar hervor. Und diese Anschauung mit der auf sie sich gründenden Behandlungsweise erhielt sich viele Jahrhunderte.

Was wir schon erwähnt haben, daß nämlich die Darstellung der gebenedeiten Mutter mit ihrem Sohne ein Lieblingsgegenstand der Maler wie des christlichen Volkes war, das tritt vorzugsweise vom neunten Jahrhundert an auffallender hervor. Die Aesthetik der naturalistischen Humanitätsreligion, wie sie namentlich von unseren „classischen" Dichtern vertreten und verbreitet wurde, hat jene Erscheinung ohne Weiteres in ihrem Sinne zu deuten unternommen. „Die Mutter mit dem Kinde", meint Goethe, sey „der lieblichste Ausdruck reiner einfacher Menschlichkeit", mithin dessen, was der Dichter mit Humboldt und Anderen als „das höchste Ideal der Schönheit" bezeichnete*): „daraus erkläre sich der allgemeine Anklang, den diese Darstellung früher gefunden habe, und noch immer finde". Im Wesentlichen dieselbe Auffassung hören wir Schiller aussprechen:

Schön ist des Mondes
Mildere Klarheit
Unter der Sterne blitzendem Glanz;
Schön ist der Mutter
Liebliche Hoheit
Zwischen der Söhne feuriger Kraft.
Nicht auf der Erden
Ist ihr Bild und ihr Gleichniß zu sehn.

Hoch auf des Lebens
Gipfel gestellt
Schließt sie blühend den Kreis des Schönen!
Mit der Mutter und ihren Söhnen
Krönt sich die herrlich vollendete Welt.

Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn**).

älteren deutschen und italienischen Malern (Halle 1854) S. 5 f. (Mit einigen Aenderungen.)

*) Vgl. oben N. 138. 141. S. 182 f. 188.

**) Schiller, Die Braut von Messina, 1, 4.

Aber Schiller und Goethe waren sicherlich im Irrthum. „Die alten Meister wollten“ durch ihre Muttergottes-Bilder „keineswegs ein Kapitel, und wäre es auch das erste und wichtigste, aus dem Codex der sogenannten Humanität illustriren; sie beabsichtigten nicht, eine schöne Frau in mütterlicher Zärtlichkeit zu einem schönen Kinde darzustellen. Auf den ältesten, und noch auf vielen der vorzüglichsten späteren dieser Bilder, sieht man im Gegentheil gar nichts von dieser mütterlichen Zärtlichkeit.

„Den alten Meistern kam es jedenfalls eben so sehr auf das Kind, als auf die Mutter an. In der altchristlichen Periode, bis tief ins Mittelalter hinein, war offenbar das Kind die Hauptperson, die Mutter, ihm gegenüber, nur Nebenfigur. Bis zum dreizehnten und beziehungsweise vierzehnten Jahrhundert hin erscheint meist das Kind vollständig bekleidet, in langer purpurner goldverbrämter Tunica (der damaligen Königstracht), in der Linken die Weltkugel oder den Reichsapfel, die Rechte segnend erhoben, ernsten, zuweilen strengen Angesichts, mehr als kleiner Mann denn als Kind dargestellt“, eben wie der Dichter singt,

jung als Mensche, als Gott so alt,

„frei und aufrecht auf dem Schooße seiner Mutter sitzend wie ein junger thronender König; die Jungfrau eben so ernst, still und ruhig, ohne den Ausdruck mütterlicher Liebe und Zärtlichkeit, darum fast nur als Trägerin des Heiles der Welt, als das Werkzeug der göttlichen Gnade, als der lebendige Thron des Fürsten des Lebens“ *).

Als ein Ausdruck der hiermit characterisirten Auffassung kann das „Straßburger Fahnenbild“ gelten, welches bereits im zwölften Jahrhundert die Krönungszüge der deutschen Kaiser nach Rom begleitete. „Auf einem mit prächtigen Tüchern und Polstern ausgestatteten Stuhle thront die heilige Jungfrau, die mit lang herabhangenden Aermeln und kostbaren Spangen bedeckten Arme hoch erhoben, gleichsam alle Welt aufrufend dem Zuge zu folgen; das Kind aber, die königliche Lilie haltend, segnet die unter sein Banner getretenen Streiter. In dem Bilde lag ein so grandioser Ausdruck, ein solcher Ernst und einfache Größe, daß selbst der zopfige Grabstichel in Königshovens ‚Straßburger Chronik‘ **), der uns die einzige Copie aufbehalten, es nicht verderben konnte, und daß man

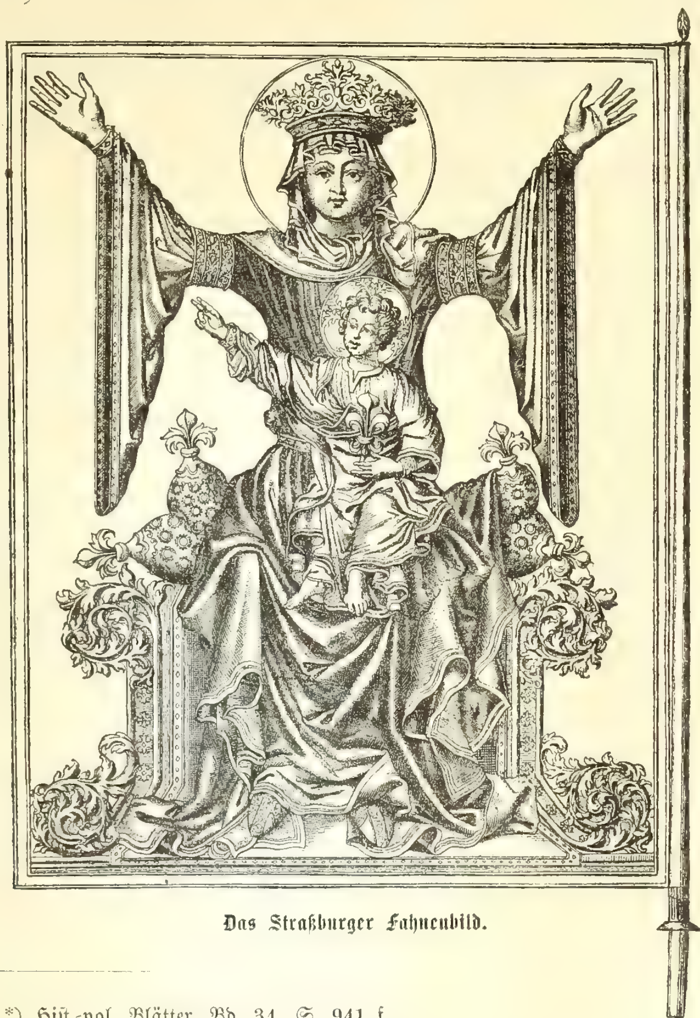
---

*) Nach Ulrici, S. 8. 9. (Cit. 398.) Vgl. Schnaase, Bd 4. S. 280. (Cit. 18.) „Der Gedanke,“ bemerkt der Letztere, „in dem Kinde die göttliche Weisheit durchleuchten zu lassen, ist sehr deutlich ausgesprochen in der Inschrift auf einem Relief aus der abgebrochenen Kirche zu Beaucaire:

In gremio Matris residet Sapientia Patris.“

**) Herausgegeben von Schilter, Straßburg 1698, S. 1103.

Brentano's Wort versteht, der an den Maler Runge schrieb, er wisse kein Bild, das einen so ernsten und freudigen Eindruck auf ihn gemacht habe" *).



Das Straßburger Fahnenbild.

*) Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 941 f.

Clemens Brentano schreibt an den Maler Runge, aus Berlin am 21. Januar 1810, über das Fahnenbild Folgendes. „Dann habe ich noch eine große Liebe zu einer alten Vorstellung der Madonna. Sie finden dieselbe auf einer Abbildung der alten Straßburger Stadtfahne in Königshofens Straßburger Chronik. Das Buch ist nicht selten, und ich wünschte, daß, wenn Sie es noch nicht kennen, Sie Sich dasselbe deßwegen verschaffen. Die Farben des Bildes sind in dem Texte ziemlich genau beschrieben. Der brave Maler Buri hier, dem ich es mitgetheilt, wurde ganz davon begeistert, und hat es sich nach der Angabe colorirt. Ich kenne nichts Ernsteres und Freudigeres; es ist Jauchzen und Segen zugleich." (Clemens Brentano's Gesammelte Briefe [1855] Bd. 1. S. 137.)

Eine Schöpfung der neuesten Zeit, aber den wesentlichen Momenten nach aus demselben Geiste hervorgegangen, sah man im Jahre 1880 auf der Kunstausstellung zu Düsseldorf: ein Glasgemälde aus der Königlichen Sächsischen Hofglasmalerei von Hertel und Lersch daselbst, welches sich gegenwärtig in der Kapelle des Annastiftes zu Düsseldorf befindet. Das Original, gemalt von Franz Ittenbach, ist im Besitze des Prinzen Georg von Sachsen; der Carton wurde, nach dem Tode des Künstlers, von der Deutschen Kaiserin Augusta erworben: nach diesem ist das Glasgemälde ausgeführt. Vor keinem Bilde der Ausstellung bin ich mit solcher Freude verweilt, wie bei dieser andächtigen, großartig schönen Conception Ittenbachs.

283. „Allgemach", so characterisirt Ulrici weiter, „geht dann diese ältere Auffassung in eine andere mehr menschliche über. Der Ernst des Ausdruckes in den Köpfen mildert sich, der Reichsapfel verschwindet, die gehobene Hand sinkt, das Kleid des Kindes wird immer kürzer, verliert das Ansehen königlicher Tracht, und macht zuletzt einem bloßen Tuche oder Schleier Platz. Das Antlitz der Jungfrau belebt sich, und erhält den Ausdruck, wenn auch nicht der Mütterlichkeit, doch der Hingebung und der Theilnahme an dem Gnadenschatze, den sie nicht mehr bloß trägt, sondern hält und umfaßt. Kurz, wir haben mit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr den König der Welt und des Himmelreiches vor uns, sondern den Sohn des Menschen, geboren aus der Jungfrau Maria, aber — empfangen vom heiligen Geiste. Denn immer noch erscheint doch der kleine Christus keineswegs wie ein gewöhnliches Kind: vielmehr trachten die Künstler mit aller Kraft darnach, in dem Ernste des Antlitzes, der nur gemildert wird durch einen Zug der Huld und Freundlichkeit, in den tiefen dunklen Augen, in Haltung und Geberde, nicht bloß das keimende Bewußtseyn des Kindes über die Hoheit seines Wesens und Berufs, sondern auch in der ganzen Gruppe das Gepräge einer göttlichen Gnadenwirkung zur Anschauung zu bringen. Nur daß es nicht allen gelingt, den Ausdruck göttlicher Erhabenheit und einfacher Kindlichkeit zu voller Harmonie zu verschmelzen" *).

Es ist in der That sehr begreiflich, wenn das Letztere „nicht allen Malern gelang". Denn der Gestalt eines Kindes, ausschließlich durch die Haltung und die Gesichtszüge, einen Ausdruck zu geben, in welchem sich gleichzeitig die Majestät der Gottheit offenbart und die Unmündigkeit eines noch nicht zu vollem Bewußtseyn gelangten Menschenwesens, das ist offenbar eine schwere, wenn nicht vielmehr eine unlösbare Aufgabe. Nichts weiter, als eine ganz natürliche Folge hiervon war es, wenn auf manchen Bildern dieser Art „die göttliche Natur zu stark ausgeprägt,

*) Nach Ulrici, S. 9 f. (Cit. 398.)

und damit der Character der Kindlichkeit gestört" erscheint, indeß umgekehrt „die Mehrzahl der Künstler die menschliche Seite vorwalten, und damit den Unterschied des Christkindes von einem gewöhnlichen Menschenkinde nicht zu seinem vollen Rechte kommen läßt" *). Verräth sich in der ersten dieser zwei Klassen bloß ein, an sich richtiges, aber in Folge der Vernachläßigung unentbehrlicher Mittel mißlungenes Streben, so leiden dagegen die Werke der zweiten offenbar an einem Fehler, der ihren Werth, insofern sie als Erzeugnisse einer religiösen Kunst beurtheilt werden müssen, wesentlich beeinträchtigt. Denn in dem Bilde des Gottmenschen als Kind muß um jeden Preis „der Unterschied desselben von einem gewöhnlichen Menschenkinde zu seinem vollen Rechte kommen": sonst steht das Bild mit dem Sinne des heiligen Geistes keineswegs in voller Uebereinstimmung. Wir wollen uns näher erklären.

Der Offenbarung zufolge ist der Sohn der Jungfrau wahrhaft Mensch, aber er ist eben so wahrhaft Gott. Die Wahrheit und Wirklichkeit der menschlichen Natur nun tritt, bei den Gemälden der in der vorigen Nummer besprochenen älteren Auffassung, in der ganz menschlichen Gestalt des Jesukindes zur Genüge hervor. Indem sie es aber, in dieser seiner menschlichen Gestalt, durch die ernsten Züge seines Gesichts, durch die zum Segnen erhobene Rechte, durch die Königstracht und die Weltkugel, „mehr als kleinen Mann denn als Kind", und seiner Mutter gegenüber als die Hauptperson uns vorführen, weisen sie uns zugleich vernehmbar und sehr eindringlich darauf hin, daß dieses Kind, wie es bei Berthold von Regensburg heißt, „aller Engel Herr ist, und Kaiser aller Könige": daß es der Eingeborne „voll der Gnade und der Wahrheit", daß es derjenige ist, „in welchem innewohnt die ganze Fülle der Gottheit leibhaftig", „in welchem" darum „alle Schätze des Wissens und der Weisheit verborgen sind" **). Das ist aber eben ein sehr wesentlicher Satz der christlichen Offenbarung. Und dieselbe lehrt uns überdies, daß die allerheiligste Seele des Herrn, von dem Augenblicke an da sie erschaffen ward, in vollkommenster Weise das Angesicht Gottes schaute, und daß sie überdies in übernatürlicher Weise jene Erkenntniß besaß, welche alle Dinge außer Gott in deren innerstem Wesen erfaßt ***).

Wir übersehen keineswegs, daß neben jener Anschauung Gottes und dieser übernatürlichen Wissenschaft der Seele Christi, das natürliche, rein

*) Ulrici, S. 11.

**) Col. 2, 9. 3.

***) Vgl. Kleutgen, Die Theologie der Vorzeit, Bd. 3. S. 244—282. Franzelin, De Verbo incarnato (Romae 1869.) pag. 418. sqq.

menschliche Erkennen seiner allerheiligsten Menschheit sich nicht in wesentlich anderer Weise, als bei jedem anderen Menschen, entwickelte und vervollkommnete; und wir anerkennen vollkommen, daß der Erlöser in seinem irdischen Leben, während er Kind war, in seinem Aeußeren keineswegs ein wesentlich anderes Aussehen hatte, als ein anderes edles Kind einer edlen Mutter. Aber die religiöse Malerei hat ja doch eine ganz andere Bestimmung, als etwa die Photographie. Sie soll Werke liefern durch welche Gott verherrlicht, durch welche die Christenheit erbaut, und die religiöse Gesinnung möglichst wirksam gefördert wird. Darum darf sie sich nicht damit begnügen, dem Auge bloß dasjenige zu zeigen, was thatsächlich in die Erscheinung trat: sondern sie muß darauf ausgehen, in ihren Bildungen alle Vorzüge, alles Große, Bedeutende, die Andacht Mehrende, das sich der christlichen Wahrheit zufolge unter der wirklichen Erscheinung barg, soweit es angeht sichtbar werden zu lassen, und dem christlichen Gemüthe nahezulegen. Das begriff, in der Behandlung des Thema's von dem wir reden, die ältere Richtung, und sie hat in dieser Beziehung geleistet was sie sollte, weil sie mit richtigem Tacte den einzigen Weg einschlug der zum Ziele führen konnte. Sie hielt es mit Recht für genügend, wenn sie die Menschheit des Herrn in der Gestalt, und in der Kleinheit derselben den Character seiner Kindlichkeit zur Anschauung brachte, und bediente sich anderseits der Kleidung, der Weltkugel, der Gesichtszüge und der ganzen Haltung, um in diesen Momenten die göttliche Majestät seiner Person sich offenbaren zu lassen, — soweit eben menschliche Kunst an einer kleinen menschlichen Gestalt diese Majestät zum Ausdruck bringen kann. Die spätere Richtung dagegen, die Maler des vierzehnten Jahrhunderts, ließen von jenen Momenten einen sehr wesentlichen Theil fallen, und verwendeten den Rest vorzugsweise dazu, um den Herrn als liebenswürdiges Menschenkind erscheinen zu lassen; was ihnen hiernach noch übrig blieb, die Göttlichkeit seiner Person anzudeuten, das war für diese *Hauptsache* viel zu wenig, und ließ sich überdies mit dem vorwiegend rein Menschlichen der ganzen Erscheinung nicht mehr recht in Einklang bringen.

Als das Vorzüglichere, wir wiederholen es, als die Hauptsache in dem Erlöser der Welt erscheint der Lehre der Offenbarung zufolge seine göttliche Person. So wenig er uns hätte erlösen können, ohne wahrhaft Mensch zu seyn, eben so sehr gründet sich unser Glaube, unsere Liebe und unsere Hoffnung, mit Einem Worte unsere Andacht ihm gegenüber an erster Stelle auf seine Gottheit: diese ist es darum, welche jede religiöse Kunst, will sie anders die *Andacht* fördern, will sie das Uebernatürlichste das es gibt, nicht vermenschlichen und naturalisiren, klar und unverkennbar in ihren Schöpfungen hervortreten zu lassen an erster Stelle bestrebt seyn muß. Das that die Malerei bis gegen das vierzehnte

Jahrhundert; ihrem Verfahren geben wir folglich mit Recht vor dem der späteren Richtung entschieden den Vorzug, und wir sagen mit Recht, daß diese Letztere mit dem Sinne des heiligen Geistes keineswegs mehr in voller Uebereinstimmung erscheint.

Man wendet vielleicht ein, daß es sich in „Madonnenbildern" eben nicht zunächst um die Darstellung des Kindes handle, sondern um die Darstellung seiner heiligsten Mutter. Aber, erwiedern wir, einerseits ist die Jungfrau denn doch einzig durch ihr Kind groß, und um ihres Kindes willen: und selbst hiervon abgesehen, muß es immer als fehlerhaft gelten, wenn „der Unterschied des Christkindes von einem gewöhnlichen Menschenkinde nicht zu seinem vollen Rechte kömmt"; anderseits hat es gar nicht den Anschein, als ob die Richtung welche wir getadelt haben, gerade darum die göttliche Majestät in dem Kinde zu wenig hätte hervortreten lassen, um dafür der Darstellung seiner Mutter desto größere Sorgfalt zuzuwenden, und diese als die Hauptperson hinstellen zu können. Vielmehr scheint dieser Gedanke, eben „Madonnenbilder" zu liefern, auf denen dem Kinde die untergeordnete Rolle zugetheilt wäre, erst bei einer neuen dritten Richtung das leitende Princip gewesen zu seyn.

284. Diese dritte Richtung gehört dem fünfzehnten Jahrhundert an, und reicht in das sechzehnte hinein. Was das Kind betrifft, so behielt sie jenes Verfahren bei, das wir bei der zweiten gefunden haben, und das wir nicht billigen konnten. In Rücksicht auf die Darstellung Mariä dagegen „überwiegt fast das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch das Bestreben, in derselben den höchsten vollendetsten Ausdruck reiner, keuscher Jungfräulichkeit zu erreichen. Nicht mütterliche Zärtlichkeit ist es, nicht Liebe und Hingebung, nicht Glaube und Frömmigkeit, was den Kopf der Madonna vorzugsweise characterisirt: sondern alles dieses ist nur in soweit angedeutet, als es zum Wesen reiner Jungfräulichkeit mit gehört, und in einer jungfräulichen Seele sich nothwendig vorfindet. Das Madonnenideal fällt in Eins zusammen mit dem Ideal einer reinen Jungfrau. Diese Auffassung waltet in Masaccio, Mantegna, Fra Angelico da Fiesole, Pietro Perugino, und Anderen; sie modificirt sich nur je nach der Stimmung, der Sinnesart und Begabung der Künstler. Sie herrscht aber auch bei den deutschen Künstlern, in der Schule der Eycks und ihrem größten Meister, Hans Memmling, wie in den von ihr beeinflußten Schulen von Kolmar, Ulm, Augsburg. Nur wird von den deutschen Malern die Madonna größtentheils in reiferem Alter, in volleren, entwickelteren Körperformen dargestellt, wodurch der Typus der Jungfräulichkeit allerdings einigermaßen beeinträchtigt erscheinen kann."

Als eine der vollendetsten Leistungen dieser Richtung bezeichnet Ulrici später mit Recht „das große Altarwerk, das jetzt die Johannescapelle

des Domes zu Cöln schmückt, und daher in der Kunstwelt den Namen des ‚Cölner Dombildes‘ führt, das Werk jenes früher nur unter seinem Vornamen bekannten Meisters Stephan, von dem erst vor Kurzem ermittelt worden ist, daß er Stephan Lochner*) hieß, und, aus der Gegend von Constanz gebürtig, um 1440—50 zu Cöln eines der hervorragendsten Glieder der dortigen Malerzunft war. Das Mittelbild dieses Altarwerkes stellt die Jungfrau mit dem Kinde und den heiligen drei Königen dar, der linke Seitenflügel die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, der rechte St. Gereon und seine Kriegsgesellen, die Schutzheiligen der Stadt Cöln. Die Eigenthümlichkeit des Mittelbildes characterisirt sich bei näherer Betrachtung durch die wunderbare Verschmelzung des Kindlichen und Jungfräulichen im Kopfe der Mutter des Herrn: die zarteste, holdeste Jungfräulichkeit erscheint so durchdrungen vom Geiste rein kindlicher Einfachheit, selbstloser Demuth und glaubensseliger friedlicher Heiterkeit, daß die Madonna sich nur wie das jungfräuliche Abbild des Kindes auf ihrem Schooße darstellt. Auch hier also keine irdisch-menschliche Beziehung, kein Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit und Sorgsamkeit: statt ihrer vielmehr nur die kindlichste Hingebung" **).

In noch stärkeren Ausdrücken als Ulrici, hatte ein halbes Jahrhundert vor ihm bereits Friedrich von Schlegel den hohen Werth dieses Bildes anerkannt. Er bezeichnet es als „einzig in seiner Art", als „die Krone von allen Werken der Cölnischen Malerschule"; „man sieht, daß jene Zeit in diesem Bilde das Köstlichste und das Höchste aufbieten wollte, was sie vermochte. Es ist mit größter Liebe vollendet; aber es ist auch entworfen im Geiste und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe. Die Blüte der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen, und von ihrem Hauche sind alle seine Bildungen übergossen. In einem Werke wie dieses, liegt die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen" ***).

Wir beeinträchtigen dieses Lob nicht im mindesten, wenn wir, den in der vorigen Nummer ausgesprochenen Gedanken festhaltend, die Richtung welcher das „Dombild" angehört, der zuerst behandelten ältesten keineswegs gleichstellen mögen. Wir können es unmöglich ganz recht finden, wenn der menschgewordene Sohn Gottes auf den Armen seiner Mutter nicht ganz seiner göttlichen Persönlichkeit entsprechend dargestellt wird, und nicht selten sogar sich wie ein gewöhnliches Menschenkind aus-

*) So lautet der Name nach Schnaase, Bd. 6. S. 413 (Cit. 18). Ulrici sagt „Loethener oder Loythener".

**) Nach Ulrici, S. 11 f. 22 f. (Cit. 398.)

***) F. Schlegel, S. 155 ff. (Cit. 397.)



Das Cölner Dombild Mi



...ück. (Zu Seite 406.)

nimmt. In der Art der Kleidung dürfte für den bezeichneten Zweck ein unentbehrliches Moment liegen*); und unter dieser Rücksicht (wir lassen ja einem Jeden die Freiheit, anders zu denken) können wir nicht umhin, alle Darstellungen des Jesukindes als fehlerhaft zu betrachten, in denen dasselbe großentheils oder gar vollständig nackt erscheint.

Ueberdies aber könnte man der Ansicht seyn, daß der Gedanke der Maler des fünfzehnten Jahrhunderts, in der Mutter des Herrn vorwiegend die reine Jungfräulichkeit zum Ausdruck zu bringen, statt mit den früheren Jahrhunderten bis gegen das vierzehnte hin, ihre Würde als Mutter Gottes zu betonen, gerade nicht der beste war. Denn unter den Vorzügen Mariä ist doch ohne Zweifel diese ihre Würde weitaus der höchste; und er ist zugleich die Wurzel und der Grund aller anderen Vorzüge, welche die Gebenedeite unter den Frauen auszeichnen. Damit wollen wir es freilich nicht im mindesten mißbilligen, wenn man Bilder Mariä malt, verehrt und liebt, welche darauf ausgehen, sie eben als reinste Jungfrau darzustellen. Aber wäre es nicht besser, dieses Ideal in solchen Werken zu verfolgen, auf denen die Jungfrau ohne das Kind erscheint? Denn wo sie den auf ihrem Schooße hält welcher „gekommen ist, nicht Frieden zu bringen sondern das Schwert", da dürfte es doch richtiger seyn, sie nicht als schüchterne Jungfrau aufzuführen, sondern wie es die ältere Zeit that, als die hehre Fürstin die uns den König des Himmels geboren, als die starke Frau welche Gott erwählt hatte, daß sie der Schlange den Kopf zerträte.

285. Die vierte Richtung in der Darstellung der heiligen Mutter Gottes characterisirt sich dadurch, daß sie das religiöse Moment auf ein überaus geringes Maaß herabsetzt, und ihren großartigen Vorwurf, seine Uebernatürlichkeit verkennend, fast vollständig naturalisirt. Als der hervorragendste Vertreter dieser Verirrung erscheint ein Mann, der — unter mehrfacher Rücksicht mit vollem Recht — mehr als irgend ein anderer Meister seiner Kunst bewundert und verherrlicht zu werden pflegt. Man wird weniger versucht seyn, zu argwohnen, als ob wir das Andenken des genialen Künstlers verunglimpfen wollten, wenn wir zunächst zwei Männern das Wort geben, die zu seinen Freunden und Bewunderern gehören.

„Durch Raffael", schreibt Anton Springer, „ist das Madonnenideal Fleisch geworden. Picantere, durch das Beimischen naturalistischer Züge gefälligere Darstellungen mochten wohl einzelnen späteren Malern noch gelingen; keiner aber hat das Wesen der Madonna so tief erfaßt, so reiche Züge in demselben erkannt, wie Raffael. Er löste die Madonna von dem kirchlichen Boden ab**), und hob sie aus dem besonderen

*) Vgl. oben S. 400. 403.

**) Von mir unterstrichen; so auch das Weitere.

Glaubenskreise zu allgemeiner menschlicher Bedeutung empor*). Die Verwandlung erfolgte nicht rauh und gewaltsam. Wecken auch Raffaels Bilder keine streng religiöse Andacht, üben sie auch keine Zeichen und Wunder, so lassen sie doch einen frommen Ton leise anklingen. Denn die Eigenschaften welche der gläubige Sinn in Maria verehrte, werden nicht verneint, sondern nur aus der dunklen und vielfach dumpfen Welt der kirchlichen Bekenntnisse in das Reich lichter, allgemein und unmittelbar ansprechender Empfindung übertragen.

„Auch Raffael schildert die hohe und reine Frau, indem er uns die jugendliche Mutter die sich eins fühlt mit ihrem Kinde, ihre Freuden und Seligkeiten, vor Augen führt. Frei von allem Irdischen und Sinnlichen, faßte die kirchliche Lehre die Mariennatur auf, und hüllte sie demgemäß in ein geheimnißvolles Mysterium ein. Auf diesem Wege kann ihr die Kunst, welche jeden Inhalt in durchsichtige Formen kleidet, nicht folgen**). Sie bietet aber in ihrer Weise vollkommenen Ersatz, ja gibt in menschliche Wahrheit verklärt wieder, was der Volksglaube vielfach verworren und in sich widerspruchsvoll bietet***). Die Liebe der Mutter zum Kinde ist selbstlos, frei von jedem sinnlichen Zuge, keusch und dennoch glühend, von unnennbarer Süße und Innigkeit .. Keine Empfindung kann sich an idealem Schwunge, an Reinheit und gleichmäßiger Wärme mit der Mutterliebe messen. Sie verschönt selbst das häßliche Weib, sie hebt die schöne Frau in die Gottesnähe†). Darum üben die anmuthigen Frauen Raffaels, die holdverschämt zu ihrem Erstling herabblicken, ihn an den Busen drücken, sein Erwachen, seine Spiele belauschen, einen wahrhaft madonnenhaften *(sic)* Eindruck. Man betet nicht zu ihnen, man athmet aber mit ihnen göttliche Reinheit und himmlischen Frieden" ††).

Was „ein wahrhaft madonnenhafter Eindruck" sey, erklärt Springer nirgends; dem letzten Satze zufolge scheint das vorzüglichste Merkmal eines solchen Eindruckes darin zu bestehen, daß derselbe die Stimmung des

---

*) Die Uebertragung eines Characters aus der übernatürlichen Ordnung in die natürliche, die Verwandlung der Mutter des Allerhöchsten in eine gewöhnliche, wenn auch noch so glücklich idealisirte Frau, läßt sich doch wohl kaum ein „Emporheben" nennen; thatsächlich ist sie jedenfalls das gerade Gegentheil davon.

**) Dieser Satz steht in Widerspruch mit offenkundigen thatsächlichen Leistungen der „Kunst", der älteren sowohl wie der neuesten Zeit.

***) Wenn „der Volksglaube" hier das Nämliche bezeichnet, was einige Zeilen früher „die kirchliche Lehre" hieß, dann müssen wir uns erlauben, die in dem letzten Gedanken enthaltene Behauptung als unwahr und ungerecht mit aller Entschiedenheit zurückzuweisen.

†) Jeder Verständige fühlt, daß die drei letzten Sätze in einem Roman eher am Platze wären, als in einer wissenschaftlichen Darstellung.

††) A. Springer, Raffael und Michelangelo (Leipzig 1878) S. 58 f.

Gebets ausschließt, oder sie doch jedenfalls nicht veranlaßt. Das „Athmen göttlicher Reinheit und himmlischen Friedens" kann darum nicht in christlichem Sinne, sondern nur in jenem der Humanitätsreligion gemeint seyn. Was aber die Behauptung (im Anfange der von uns wiedergegebenen Sätze) betrifft, „kein Maler habe das Wesen der Madonna so tief erfaßt, so reiche Züge in demselben erkannt, wie Raffael", was, sagen wir, diese Behauptung angeht, so wird dieselbe durch alles Folgende offenbar von Springer selbst aufgehoben und verneint. Doch wir dürfen es dem Leser selbst überlassen, die angeführten Gedanken zu beurtheilen, und wir wollten den Bewunderer Raffaels ja eigentlich nur als Zeugen für den im Anfange dieser Nummer von uns ausgesprochenen Satz auftreten lassen. Unter dieser Rücksicht lassen aber seine Aeußerungen wohl nichts zu wünschen übrig.

Und in voller Uebereinstimmung mit diesen erscheint dasjenige, was wir von Lübke vernehmen. In seinen „Madonnen und seinen heiligen Familien hat Raffael mit voller Seele sein Eigenstes gegeben, und das ursprünglich bloß kirchliche Thema zur höchsten rein menschlichen Vollendung und Freiheit erhoben. Obwohl Raffael nie verheirathet war, hat doch kein Meister je mit solcher Hingebung das Glück des Familienlebens verherrlicht, wie er. Etwa ein halbes Hundert von Madonnen läßt sich von ihm nachweisen, aber stets weiß er das einfachste und menschlich reinste Thema der Mutterliebe neu zu variiren, so daß diese Werke allein schon deutlich seinen Entwickelungsgang spiegeln. Von kindlicher Befangenheit schreiten seine Madonnen zu anmuthig entwickelter Jungfräulichkeit fort, und gehen in seinen reifsten Werken zum Ausdruck großartig freier, ächt mütterlicher Würde über, die durch einen geheimnißvollen Zauber von Unschuld und Reinheit geweiht ist. So sind diese Bilder die menschlich liebenswürdigsten Schilderungen eines einfach innigen Familienlebens, und dennoch sind sie, ohne Heiligenschein und Goldgrund, göttlicher als alle früheren Madonnen." Der letzte Gedanke erinnert fast an „das Ewig-Weibliche" in den letzten Versen von Goethe's Faust. „Raffaels Madonnen," so schließt Lübke später seine Characteristik dieser Bilder, „und im höchsten Sinne die Sixtinische, sind nicht für eine bestimmte Epoche oder für eine besondere religiöse Anschauung geschaffen. Sie leben für alle Zeiten und alle Völker, weil sie eine ewige Wahrheit in ewig gültiger Form offenbaren" *). Die gebenedeite Jungfrau von Nazareth welche der Welt den Sohn des lebendigen Gottes gebar, kennt niemand, als der Christ welcher an die übernatürliche Offenbarung glaubt; ein Bild das „für keine besondere religiöse Anschauung geschaffen ist", und darum „für alle Zeiten und Völker

*) Lübke, Bd. 2. S. 221. 224. (Cit. 342.)

lebt", also auch für Ungläubige und Heiden, ein solches Werk kann dem Gebiete der religiösen Kunst unmöglich angehören, man mag es nun „eine Madonna" nennen, oder wie es sonst beliebt. Wie Verdi, Schumann, Brahms ihre „Requiem", Rossini sein „Stabat Mater", gerade so hat Raffael seine „Madonnen" für die „ästhetische" Andacht gearbeitet, nicht für die religiöse. Eben das war es aber, was wir nachzuweisen hatten.

286. Zwei weitere Bemerkungen können dienen, das Urtheil über Raffaels Leistungen in der „Madonnen"-Malerei zu vervollständigen. Als die vollendetste dieser Gattung gilt, wie es eben noch Lübke andeutete, die „Sixtinische Madonna"; um das Jahr 1518, nach Springer schon drei Jahre früher, für den Hochaltar der Kirche San Sisto in Piacenza gemalt, befindet sie sich seit 1754 in Dresden, und bildet „das gefeierte Hauptwerk der dortigen königlichen Gallerie" *). Nach Friedrich von Schlegel nun „ist das Christkind auf dem großen Bilde von Raffael zu Dresden allerdings sehr schön, ja göttlich zu nennen: aber es könnte auch wohl eben so gut die Kindheit einer heidnischen Gottheit darstellen, und es gleicht eher einem kleinen Jupiter, als dem göttlichen Jesuskinde" **).

Die zweite Bemerkung die wir hinzufügen wollten, betrifft die „Madonna" selbst, und zwar nicht allein die zuletzt erwähnte, sondern auch andere von Raffael stammende.

Aus den letzten zwölf Jahren seines Lebens, welche der Künstler in Rom zubrachte, sind zwei von ihm gemalte Frauenportraits erhalten: das eine, gewöhnlich „die Fornarina" (das Bäckermädchen) genannt, befindet sich zu Rom in der Gallerie Barberini, das andere, die „Donna velata" oder die Dame mit dem Schleier, in der Gallerie Pitti zu Florenz. Nach Passavants Ansicht welche Rio anführt, stellen beide Portraits dieselbe Person dar, nur zu verschiedener Zeit, und zwar ein Mädchen welches Raffaels „Geliebte" war; es ist erwiesen, daß die Letztere Margarethe hieß: der Name „Fornarina" tritt erst gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf ***). Das erste dieser zwei Portraits, das der Gallerie Barberini, ist ein unzüchtiges Frauenbild. Springers Beschreibung der Weise, in welcher das Original dem Künstler „saß", mögen wir hier nicht wiedergeben; es genügt wenn wir sagen, daß nur Freudenmädchen einem Maler in solcher Weise sitzen. Wie Rio berichtet, ist es nun diese Dirne, der man „auf mehreren Gemälden Raffaels, und zwar auch auf religiösen", wieder begegnet. „Bald erscheint sie darauf

---

*) Lübke, Bd. 2. S. 224.

**) F. Schlegel, S. 36. (Cit. 397.)

***) Rio, t. 4. p. 558. (Cit. 383.)

als eine Heldin, bald als eine Heilige, zuweilen selbst als ‚Madonna'. Nur daß im letzteren Falle, und mitunter auch in anderen, der Künstler darauf bedacht gewesen ist, die Glut des Auges, in welchem nichts Jungfräuliches liegt, zu mildern, und den Ausdruck von Sinnlichkeit der auf dem unteren Theile des Gesichts hervortritt, wegfallen zu lassen. Es ist nur zu wahr, daß auch die Sixtinische Madonna zu den Erzeugnissen dieser Art gehört" *).

Springer stimmt mit Rio's Angaben nicht ganz überein; aber die Punkte in denen er von ihm abweicht, sind unserem Thema gegenüber ganz unwesentlich. Ihm zufolge „lebt das Bäckermädchen nur im Fabelreiche .. Gewiß hatte" übrigens „der Maler, in dessen Werken sich die Grazie und Anmuth vollendet verkörpert, und die weibliche Schönheit glänzende Triumphe feiert, auch Frauengunst genossen, und reiche Liebeserfahrungen gesammelt .. Bei dem einen Bilde schließen wir aus der Stellung auf intime Beziehungen zum Künstler" **). Aber „die zwei Portraits stellen nicht dieselbe Person dar". Und nicht das erste, sondern die „Dame mit dem Schleier" ist dasjenige Bild, welches „dem Künstler offenbar bei seinen schönsten Frauenschöpfungen vor der Seele schwebte. Muß man da nicht annehmen, daß es auch in sein Herz eingedrungen ist?" „Den Namen des herrlichen Weibes kennen wir nicht," so schließt Springer, nachdem er eine Beschreibung des Bildes gegeben, und darin „die großen, dunklen, doppelt feurig blickenden Augen", deren Rio bei der „Fornarina" erwähnt, ausdrücklich constatirt hat; „wohl ahnen wir aber, daß es sich tief in die Phantasie des Künstlers einsenkte. Denn wir entdecken verwandte Züge in der Magdalena auf dem Cäcilienbilde, und in der Sixtinischen Madonna, und nehmen mit gutem Grunde an, daß die Gestalt der ‚Donna velata' vor seinen Augen schwebte, als er jene beiden verklärten Frauen schuf" ***).

Einen Beweis für seine kategorische Behauptung, daß die zwei Portraits nicht, wie wir vorher nach Passavant sagten, dieselbe Person darstellen, sucht man bei Springer vergebens; auf die Zeugnisse die wir nach ihm selber in der Anmerkung n. 286 gegeben haben, und einige seiner eigenen Angaben auf S. 250 f. seines Werkes, ließe sich sogar eine Folgerung gründen, die mit seiner Darstellung keineswegs harmonirte. Und ehrenvoller für den genialen Künstler wäre es jedenfalls, wenn sich seine Leidenschaft auf jene Eine, in der „Fornarina" sicher dargestellte Margarethe beschränkt hätte, welcher er in seinem Testament, nach

*) Rio, t. 4. p. 558.

**) Hier ist das vorher an erster Stelle erwähnte unzüchtige Bild in der Gallerie Barberini gemeint. Man vergleiche unten die Anmerkung n. 286.

***) Springer, S. 250 f. (Cit. 408.)

Rio *), eine Heirathsaussteuer vermacht hat. Indeß wie wir schon sagten, für die Aesthetik hat diese Frage keine Bedeutung: um so größere dagegen der Umstand, daß Raffaels auch von Springer bezeugtes Verfahren in der Darstellung heiliger Frauen, und selbst der gebenedeiten Mutter des Herrn, etwas zu sehr an einen Satz des Plinius Secundus erinnert. „Auch Arellius, kurz vor der Zeit des Augustus, war in Rom als Maler berühmt: wenn er nur seine Kunst nicht durch eine ganz eigene Gemeinheit entweiht hätte. Er brannte nämlich beständig in Leidenschaft für irgend ein Mädchen; darum malte er Göttinnen, porträtirte aber in denselben seine Geliebten" 287).

287. Beispiele dieser Art werden wir freilich bald nochmals anzuführen haben; und viel schlimmere sind uns ja bereits begegnet **). Ueberhaupt möchten wir den Leser keineswegs veranlassen, den Künstler von Urbino zu streng zu beurtheilen. Man darf nicht übersehen, in was für eine Zeit Raffaels kurzes Leben fiel. Jener zügellosen Entweihung religiöser Vorwürfe und heiliger Stätten durch die Malerei, wie sie während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Florenz an der Tagesordnung war, hat er sich niemals hingegeben; und der überschwenglichen Begeisterung für alles Classisch-Antike, von welcher im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts auch die römische Welt sich hatte ergreifen lassen, sowie der mächtigen Strömung eines einseitigen Humanismus, siegreich Widerstand zu leisten, das ist eine Aufgabe, der ein einzelnes Genie wohl in den seltensten Fällen gewachsen seyn dürfte. Raffaels „Madonnenbilder" entbehren der übernatürlichen Weihe religiöser Kunstwerke; aber es tritt uns in denselben doch nicht bloß technische Vollendung, sondern meistens auch wahrer natürlicher Adel und ethische Würde entgegen, — und in dieser Beziehung steht Raffael allerdings höher, als irgend ein anderer unter den Malern des sechzehnten Jahrhunderts.

Lübke berichtet von Altarbildern Coreggio's, auf denen „der Ausdruck der Maria an's Geflissentliche, Buhlerische streift, und die Heiligen nach ihr blicken mit einer Inbrunst, die kaum mehr in ein religiöses Bild gehört." „Was Hoheit, Ernst und Adel der Formen, was gemessener architectonischer Rhythmus, was fein abgewogene Linienführung ist, weiß Coreggio kaum. Er will nur Gestalten in lebhaftem Ausdruck des Affects, voll innerer Erregung und in rastloser äußerer Bewegung darstellen, und um dies zu können, löst er alle strenge Tradition, überspringt sowohl die Gesetze religiöser Auffassung, wie künstlerischen Herkommens. Seine Madonnen und Magdalenen zeigen dieselbe, mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden

*) T. 4. p. 559.

**) Oben, N. 274. S. 385 f.

Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Leda oder Jo. Er schildert gern die Wonne leidenschaftlicher Hingebung, aber der Ausdruck ist derselbe, ob er himmlische oder irdische Liebe malt" *).

Tizian ist mit dem ehrenvollen Titel „der König der Maler" ausgezeichnet worden; durch seine Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Kunst hat er denselben aber sicher nicht verdient. „Das Gebiet der Schönheit in ihrer höheren Vollendung ist ihm immer unzugänglich geblieben; und der Typus der heiligen Jungfrau, wie er sie in seinen früheren Jahren, theils für Kirchen theils für Oratorien malte, erscheint fast immer nichtssagend, oder selbst gemein" **).

Dreißig Jahre alt (1517), lieferte er sein erstes größeres „religiöses" Werk, die Himmelfahrt Mariä darstellend, für den Hochaltar der Minoritenkirche in Venedig. In diesem Bilde, sagt Rio, entfaltete der Naturalismus einen derartigen Glanz, daß sein Sieg über das eigentlich religiöse Moment für alle Zukunft entschieden war. Die „mächtige, irdisch-schöne Erscheinung der ‚Madonna'", in welcher nichts Uebernatürliches hervortritt; ihr „prächtig in den Lüften wallender dunkelblauer Mantel", der sich „gegen das rothe Gewand das die herrliche Gestalt bis zu den Füßen umkleidet, trefflich abhebt"; die „sie umgebende Engelglorie, aus reizenden, sich fröhlich tummelnden Kindergestalten gebildet"; „der Reiz der im Hintergrunde sich ausbreitenden Landschaft": alle diese Momente, in einer zauberhaft fesselnden Verbindung von brillanten Farben ausgeführt, genügen vollkommen, um den „allgemeinen Enthusiasmus" zu erklären, mit welchem die große Menge das originelle Gemälde aufnahm. Mehr gegründet als dieser Enthusiasmus, war ohne Zweifel das Gefühl einer nicht angenehmen Ueberraschung, welche das Bild in den Minoriten hervorrief, und das Widerstreben womit sie, nach längerem Bedenken, sich entschlossen, der befremdenden in ganz neuem Geiste entworfenen Darstellung den vorzüglichsten Platz in ihrer Kirche einzuräumen ***).

Rio sagt nicht zuviel, wenn er für die Venetianische Schule durch die Bilder Tizians den Sieg des Naturalismus über das übernatürliche Moment in der religiösen Malerei entschieden findet. „Tizians, Palma Vecchio's, Tintoretto's Madonnen sind fast alle nur Venetianische Edelfrauen, hohe, edle Gestalten von körperlicher Fülle und Schönheit, umgeben von der ganzen Pracht des Venetianischen Lebens, vornehm, hochherzig, voll edlen Stolzes: kurz, fast in Allem gleich jenen schönen weib-

*) Lübke, Bd. 2. S. 234. 230. (Cit. 342.)

**) Rio, t. 4. p. 181. (Cit. 383.)

***) Vgl. Rio, t. 4. p. 187. Becker, Bd. 1. S. 31. (Cit. 383.)

lichen Portraits, die sich in großer Anzahl aus der Venetianischen Schule erhalten haben" *).

Die gleiche „menschliche Auffassung des Marienbildes", um den Ausdruck Springers zu gebrauchen, der nämliche naturalistische Geist wie in Italien, bemächtigte sich bekanntlich der religiösen Kunst um jene Zeit auch in den nördlichen Ländern: auch dort wurde „das Madonnenideal Fleisch". „Dürer malte in heimlicher Liebe die geistreiche Pirkheimerin" als Madonna, „indeß ihm seine schöne aber zanksüchtige Gattin zu antiken Geschichten Modell stand; Lucas Kranach erhob ein schönes Bäckermädchen zur Madonna, Rubens vergötterte niederländische Kuhmägde" **); und noch in neuester Zeit weiß Kreuser von „vielen modischen Kirchenbildern" zu erzählen, und von „Madonnen die eher wie Balljungfern aussehen" ***). In dem Maaße, wie der tiefe religiöse Sinn des Mittelalters mehr und mehr in weltliche Interessen und Tendenzen sich verlor, in demselben hörte auch die religiöse Malerei auf, für eine übernatürliche Weihe in ihren Darstellungen, für eine Uebereinstimmung derselben mit dem Sinne des heiligen Geistes, Verständniß zu haben; es war ganz natürlich, wenn sie im achtzehnten Jahrhundert schließlich keinen anderen Beruf mehr kannte, als „der Verschönerung der Natur und des menschlichen Daseyns" zu dienen, das heißt dem Luxus und dem Vergnügen, und so — es sind Ulrici's Worte — zur Stellung eines bloßen Decorateurs herabsank.

Sechstes Kapitel.

Die Werke der schönen Künste und die Wahrheit.

288. In seiner „Anleitung zur oratorischen Beredtsamkeit" spricht Quintilian wiederholt den Satz aus, eine Rede bestehe wesentlich aus zwei Elementen, aus den Gedanken nämlich oder dem Inhalt, und den Zeichen durch welche derselbe den Hörenden zugänglich gemacht wird. Analoges gilt offenbar von den Werken aller übrigen schönen Künste. In der Tragödie, in der in Stein gemeißelten Gruppe, in dem Cölner Dombilde, in Webers „Dreizehnlinden" oder Schillers „Die Bürgschaft", werden uns Thatsachen vorgeführt, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben: diese bilden den Inhalt des Kunstwerkes; aber verschieden von diesem Inhalt ist das Mittel durch welches derselbe unserem Geiste vergegenwärtigt wird, das Auftreten der dramatischen Personen auf der

---

*) Ulrici, S. 32. (Cit. 398.)

**) Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 944.

***) Kreuser, Der christliche Kirchenbau, Bd. 2. (Regensburg 1861, 2. Aufl.) S. 334.

Bühne nämlich, die in Marmor ausgeführten, oder die auf einer Fläche sich unserem Auge darstellenden Gestaltbilder, die Worte in welchen der Dichter erzählend zu uns spricht. Von diesem Mittel, von den Bildern oder den Zeichen deren sich die einzelnen Künste für ihre Aufgabe bedienen, wird später die Rede seyn; in diesem Kapitel handelt es sich um den Inhalt der kalleotechnischen Leistungen, und die Frage ist, ob die Erscheinungen, die Thatsachen und Begebenheiten, aus denen sich derselbe zusammensetzt, nothwendig historisch wahr seyn müssen.

§. 1.

Insofern es sich um die hedonischen Künste handelt, ist es keineswegs nothwendig, daß die Erscheinungen welche den Inhalt ihrer Werke bilden, historisch wahr seyen.

Die religiösen Künste müssen sich in ihren Arbeiten, was das Wesentliche des Inhalts betrifft, streng an die thatsächliche Wahrheit halten; dasselbe gilt von den civilen Künsten. Dagegen genügt, damit sich ästhetischer Genuß erzeuge, die bloße Anschauung des ästhetisch bedeutenden Gegenstandes, in Verbindung mit einer Art von „Illusion“: die hedonischen Künste sind im Stande, diese herbeizuführen, und so besitzen sie das Recht der freien Dichtung. Warum ihnen dieses Recht unentbehrlich sey; und warum ihnen gegenüber die civilen Künste in den Hintergrund treten.

289. Berücksichtigen wir zunächst die religiösen Künste, so können wir, was diese betrifft, nicht anders, als die vorher gestellte Frage bejahen. Die religiösen Künste dienen insgesammt der allgemeinen Aufgabe, das übernatürliche Leben in der Christenheit zu fördern. Nun ist es aber der von Gott gesetzten Ordnung zufolge einzig der Inhalt der christlichen Offenbarung, das Wort Gottes, befruchtet durch die innere Gnade des heiligen Geistes, aus welchem dieses Leben sich erzeugt, von welchem es sich nährt, durch das es sich ausbildet und der Vollendung entgegenreift. Für die religiösen Künste insgesammt ist somit ihr Inhalt etwas Gegebenes, das unabhängig von ihnen feststeht: und es kann ihnen in keiner Weise gestattet seyn, an den Thatsachen und den Begebenheiten welche sie aus dem Worte Gottes schöpfen, Aenderungen vorzunehmen, etwas Wesentliches hinzuzuthun oder davon wegzunehmen.

Etwas Wesentliches, sage ich. Denn das was die Offenbarung bietet, weiter auszuführen; manche Züge und Umstände, welche die Offenbarung nur von fern und kaum bemerkbar andeutet, klarer hervortreten zu lassen und weiter zu entwickeln: das steht den religiösen Künsten ohne Zweifel frei. Sie dürfen selbst unwesentliche Züge nach eigener Erfindung dem von der Offenbarung Gegebenen hinzufügen; nur müssen

alle Züge und Umstände dieser Art mit dem gesammten Inhalt der Offenbarung in vollem Einklange stehen.

290. Analoges wie von den religiösen Künsten gilt von den civilen*). Jene ethisch rechte Gesinnung in den Einzelnen, von welcher der Bestand, das Gedeihen und die Blüte des bürgerlichen Gemeinwesens abhängt, kann festen Halt und lebendige Kraft einzig in dem finden was allseitig wahr ist; eine Kunst die es als ihre eigentliche Aufgabe betrachtet, die bezeichnete Gesinnung zu fördern, muß sich deßhalb angewiesen sehen, sich strenge an die Wahrheit zu halten.

Fassen wir dagegen die hedonischen Künste ins Auge, so gestaltet sich die Sache ganz anders. Zum Hesiodus bereits reden „die Töchter des Zeus, die olympischen Musen“:

> Erdichtetes verstehen viel wir zu erzählen,
> Das ganz sich wie die Wahrheit ausnimmt; doch wir wissen,
> So oft es uns gefällt, auch Wahres zu berichten 289).

Die hedonischen Künste wollen unserem Geiste, unserer Phantasie und unserm Gemüthe den Stoff bieten zu angenehmer, genußbringender Thätigkeit, indem sie in unserer Seele klare und lebendige Vorstellungen veranlassen von Erscheinungen aus dem Leben, welche sich durch ästhetischen Werth auszeichnen. Daß dieses Ziel erreicht werde, dazu ist die objective Wirklichkeit der in Rede stehenden Erscheinungen, ihre historische Wahrheit, keineswegs erforderlich. Denn den psychologischen Grund des Gefühls oder der Gemüthsbewegung bildet nicht die urtheilende Thätigkeit der Vernunft, sondern ihre *anschauende* Thätigkeit, die einfache Vorstellung**). Die Gefühle in denen sich der ästhetische Genuß erzeugt, Liebe, Bewunderung, Verehrung, Freude, Theilnahme, Mitleid, Furcht und ähnliche, sind mithin nicht abhängig von dem Urtheile, daß der Inhalt unserer Vorstellungen, während wir etwa eine Tragödie aufführen sehen oder eine Ballade lesen, objectiv wahr sey: dieselben können sich vielmehr in unserer Seele sehr wohl auch solchen Erscheinungen gegenüber bilden, von denen wir wissen, daß sie keineswegs eine historische Existenz haben, und einzig in unserem Geiste und in dem Geiste des Künstlers sind.

Ich sage, von denen wir *wissen*, daß sie nicht eine objective Existenz haben. Denn mit Reflexion dieses Urtheil bilden, und dabei verweilen, das dürfen wir freilich nicht, wenn der ästhetische Genuß nicht beeinträchtigt werden soll. Wer im Theater, oder beim Lesen einer epischen

---

*) Vgl. N. 237. S. 331 f.

**) Vgl. „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie“, N. 46 ff., und „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit“ N. 175. (2. Aufl. Bd. 1. S. 366 f.)

Dichtung, ausdrücklich daran denkt, daß die Thatsachen die ihm vorgeführt werden, niemals wirklich geschehen sind, daß das Ganze, oder doch die ästhetisch werthvollsten Elemente, lediglich der Erfindung des Dichters ihren Ursprung verdanken, in dessen Gemüthe werden die Gefühle der Theilnahme, der Liebe, der Freude, der Bewunderung, sich schwerlich erzeugen, und darum auch nicht der eben an diese geknüpfte ästhetische Genuß, das eigentliche Ziel der hedonischen Künste. Der vollendeten Meisterschaft des Dichters kann freilich ein Solcher sich immerhin freuen: aber das ist nicht der Genuß um den es sich in unserem Falle handelt; denn solche Freude gewährt auch das Studium einer tüchtigen wissenschaftlichen Arbeit, oder der klaren Lösung einer schweren mathematischen Aufgabe. Also das ist allerdings nothwendig, wenn die Werke der hedonischen Künste uns Genuß bringen sollen: wir müssen veranlaßt werden davon abzusehen, es zu vergessen, daß die Erscheinungen welche vor unserem Geiste stehen, oder die Thatsachen die an demselben vorüberziehen, nur Dichtung, und nicht historische Wirklichkeit sind. Offenbar ist dieser Zustand unseres Geistes, durch welchen hiernach die ästhetische Wirkung bedingt erscheint, eine Art von „Illusion": nicht eine eigentliche „Täuschung", vermöge deren wir das was die Kunst uns vorführt, für objectiv wahr halten, sondern ein bloßes Bei-Seite-Lassen des Urtheils, daß es unwahr sey.

„Daß wir in der That ein Vermögen besitzen, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andere zu richten; daß das Vergnügen selbst welches durch diese Absonderung allein für uns möglich ist, uns dazu einladet und dabei festhält, wird durch die tägliche Erfahrung bestätigt" *). Um es genauer zu sagen: es sind die Mittel deren sich die Künste bedienen, und zwar zum Theil eben in dieser Absicht, welche jene „Absonderung" bewirken und unterstützen. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen welche die künstlerische Darstellung in uns veranlaßt, die Neuheit und das Ungewöhnliche dieser Vorstellungen, die Spannung womit wir der Lösung des Knotens und dem schließlichen Ausgange entgegensehen, die ethische Größe und Schönheit sowie die, Entrüstung oder Besorgniß erregende Schlechtigkeit der verschiedenen Charactere die wir auftreten sehen, die spontane, von selbst sich einstellende Erinnerung an verwandte, mehr oder minder analoge Erscheinungen die uns im Leben wirklich begegnet sind, die Vollendung der Form endlich und die Schönheit der äußeren Darstellung in welcher uns das Kunstwerk entgegentritt: das sind lauter Momente, welche unsere Aufmerksamkeit in hohem Maaße in Anspruch nehmen und

*) Schiller, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. (Bd. 11.)

unsern Geist fesseln, und dadurch die eben bezeichnete „Illusion“ herbeiführen:

Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünste machen's wahr*).

291. An die Geschichte, an das Reich der objectiven Wirklichkeit, erscheinen also die hedonischen Künste keineswegs gebunden. Sie haben in der Bildung ihrer Vorwürfe und der Gestaltung ihrer Werke alle Freiheit der Erfindung; es steht ihnen das vollste Recht zu, zu dichten (ποιεῖν), wie das ja in dem Namen einer der vorzüglichsten aus ihnen, der Dichtkunst oder „Poesie“, ausdrücklich ausgesprochen liegt, und wie eben in Rücksicht auf dieses Recht derselbe Name (Poesie) in einem weiteren Sinne auch auf andere hedonische Künste angewendet wird.

Des bezeichneten Rechtes sich bedienend, ersinnen sie entweder vollständig die Begebenheiten, die Thatsachen, die Scenen aus dem Leben, wie dieselben ihnen für ihre Aufgabe geeignet erscheinen; oder sie binden sich, wo sie dazu sey es historische sey es sagenhafte Personen und Ereignisse verwerthen, nur an die Grundzüge, wie dieselben von der Geschichte oder der Sage gezeichnet vorliegen, während sie dabei Manches in der Weise hinzufügen, wegfallen lassen, abändern, daß der Character des Helden in höherer Vollkommenheit — idealisirt — erscheint, die Entwickelung der Begebenheit eine für die beabsichtigte ästhetische Wirkung geeignetere Gestaltung empfängt, und alle Züge sich möglichst in jener Beleuchtung darstellen, wie es der Zweck des Werkes erheischt.

292. Das Recht das wir ihnen hiermit vindicirt haben, ist für die hedonischen Künste von der größten Wichtigkeit. Wir haben es, mit Horaz, schon im ersten Kapitel (238. S. 332 f.) ausgesprochen: die hedonischen Künste leisten nichts, wenn sie nicht Bedeutendes, nicht Vollkommenes leisten. Eben dieses würde ihnen aber, ohne die volle Freiheit der dichtenden Erfindung, überaus schwer werden. Denn sie bedürfen dazu offenbar einer hinreichenden Menge, sagen wir lieber eines unerschöpflichen Fonds solcher Erscheinungen, die eine hohe Fülle von Schönheit, von Erhabenheit umschließen, oder die sich wenigstens durch überraschende Neuheit, durch Anmuth, durch inneren Reichthum und Mannichfaltigkeit in hervorragendem Maaße auszeichnen, und so dazu angethan sind, das Interesse zu spannen, die Aufmerksamkeit zu fesseln, und dem Gemüthe Genuß zu gewähren. In dem Leben wie es sich in der Wirklichkeit darstellt, in der gesammten Geschichte der Menschheit, findet sich nun aber ein bedeutender Vorrath von Erscheinungen dieser Art keineswegs. Wo immer die Freiheit der Creatur ihren unumschränkten Wir-

*) Goethe, Motto zu den „Balladen“.

kungskreis hat, wo immer endliche, ihrem Wesen nach beschränkte Kräfte einander begegnen, da ist ja die Heimat des Unvollkommenen und des Mangelhaften, des Bösen und des Häßlichen, der Alltäglichkeit, der Trivialität und Gemeinheit:

Lies die Geschichte im Ganzen und Großen,
Du wirst dich nicht zu sehr erboßen,
Dich unterweilen sogar erbau'n
An braven Männern und guten Frau'n.
Doch wenn du ins Besondre gehst,
Der Dinge Zusammenhang verstehst,
Und spürst die List der Insceneſetzer,
Gedungene Hetzer, bestellte Schwätzer,
Kulissenschieber und Maschinisten,
Sufflöre, Lampenputzer, Statisten,
Und all den Plunder der Gaukelei,
Bezahltes Zischen und Lobgeschrei;
Der Großen Heucheln und Gleißen und Lügen,
Der Kleinen Schmeicheln und Bücken und Biegen:
Dann ekelt es dir vor der ganzen Bande! —
Der Menschen Geschichte ist ihre Schande*).

Ganz Aehnliches fühlte, da er bei dem Beginn des laufenden Jahrhunderts nicht, wie Weber, zurück in die Vergangenheit, sondern einfach um sich schaute, ein anderer Dichter: und er zog zugleich die Folgerung, die wir schon ausgesprochen haben:

Ach, umsonst auf allen Länderkarten
  Spähst du nach dem seligen Gebiet,
Wo der Freiheit ewig grüner Garten,
  Wo der Menschheit schöne Jugend blüht.

In des Herzens heilig stille Räume
  Mußt du fliehen aus des Lebens Drang:
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
  Und das Schöne blüht nur im Gesang —**)

das ist, in den Dichtungen der Poesie. Eine gewisse Anzahl von ästhetisch werthvollen Zügen tritt uns immerhin in einzelnen Epochen der Menschengeschichte entgegen: aber einen allzu reichen Fonds derselben hat diese nicht aufzuweisen; überdies aber mischt auch mit den schönsten ihrer Erscheinungen sich fast immer Unschönes und Mangelhaftes, oder sie erweisen sich anderer Rücksichten wegen ihrer historischen Wirklichkeit nach

*) Weber, Gedichte. („Weltgeschichte".)
**) Schiller, Der Antritt des neuen Jahrhunderts.

für die kalleotechnische Behandlung nicht geeignet. So erscheint die Freiheit, sich ihren Stoff in entsprechender Weise zu gestalten oder ihn ganz zu erdichten, für die hedonischen Künste offenbar als eine Mitgift, durch welche ihre lebenskräftige Entwickelung und ihr Bestehen geradezu bedingt ist.

Eine Bestätigung für den letzten Gedanken ergibt sich durch einen Blick auf den thatsächlichen Stand der civilen Künste. Diese müssen sich, wie wir gesagt haben, an die historische Wahrheit halten, sie haben nicht die Freiheit, sich ihren Stoff zu erdichten; darin vorzugsweise liegt der Grund, weßhalb sie, den hedonischen gegenüber, ganz in den Hintergrund treten: es mangeln ihnen die geeigneten Vorwürfe. Und wenn zwei von ihnen, die Architectur und die Beredtsamkeit, hiervon eine Ausnahme zu machen scheinen, insofern diese allerdings nicht je einer gleichnamigen hedonischen Kunst nachstehen, so kömmt das lediglich daher, weil es eine hedonische Architectur und eine hedonische Beredtsamkeit nicht gibt, und der Natur der Sache nach nicht geben kann.

§. 2.

In jedem Werke einer schönen Kunst, und in allen Theilen eines solchen, muß volle philosophische Wahrheit herrschen.

I.

Drei Beispiele von Verstößen gegen die philosophische Wahrheit. Die Letztere besteht darin, daß das Princip der Causalität, wie es das gesammte Gebiet des „zufälligen“ Seyns mit metaphysischer Nothwendigkeit beherrscht, auch in den Erscheinungen welche die Künste uns vorführen, unter jeder Rücksicht vollkommen beobachtet erscheint. Einige weitere Beispiele. Zwei Gedanken des Aristoteles über diesen Punkt.

293. Wenn übrigens nach dem Gesagten die hedonischen Künste in ihren Werken nicht wirklich Geschehenes darstellen müssen, wenn die historische Wahrheit sie nicht bindet, so sind sie darum in der Erfindung ihres Stoffes und der Gestaltung ihrer Werke doch keineswegs gesetzlos.

„Wie? ist den Malern und Poeten nicht
von jeher freigestanden, alles was sie wollen
zu wagen?“ — Freilich; auch wir machen Anspruch
auf diese Freiheit, und verlangen Keinem
sie abzustreiten; — nur nicht, daß man paare
was unverträglich ist, nicht Schlang' und Vogel,
nicht Lamm und Tiger in einander menge!
Was bloß zur Lust
erdichtet wird, sey stets der Wahrheit ähnlich,

und um je weiter sich die Phantasie
von ihr entfernt, je stärker sey die Täuschung.
Das Märchen selbst soll nicht verlangen daß ihm Alles
geglaubet werd', und nicht den Knaben, den
die Lamia*) aufgegessen, wieder frisch
und ganz aus ihrem Leibe ziehen! 290)

In diesen Versen des Horaz ist das Gesetz angedeutet, um das es sich handelt. Es ist, wie wir gesagt haben, nicht nothwendig, daß das was die hedonischen Künste in ihren Werken uns vorführen, objectives, wirkliches Seyn habe; aber dasselbe muß immer als wirklich seyend gedacht werden können, es muß vollkommen und allseitig möglich, es muß „philosophisch wahr" seyn.

Indem wir diesen Gedanken in dem Folgenden weiter ausführen, berücksichtigen wir dabei auch die religiösen und die civilen Künste. Denn insofern auch diesen, dem im Anfange des vorigen Paragraphen Gesagten zufolge, in Rücksicht auf das Unwesentliche in der Darstellung ihrer Stoffe, eine gewisse Freiheit der Erfindung zusteht, sind sie gleichfalls auf die Beobachtung des Gesetzes angewiesen von welchem wir handeln. Darum haben wir dasselbe in der Ueberschrift ganz allgemein, und nicht bloß in Rücksicht auf die hedonischen Künste ausgedrückt.

294. Drei Beispiele von Verstößen gegen die philosophische Wahrheit werden das Verständniß der abstracten Entwickelung erleichtern.

Eine in der Malerei öfter vorkommende Darstellung ist die Scene, wo die Tochter der Herodias ihrer verworfenen Mutter auf einer Schüssel das abgeschlagene Haupt des heiligen Johannes Baptista entgegenbringt, den Lohn, den sie auf den Rath der Mutter für ihr Tanzen von Herodes verlangt, und erhalten hatte. Da sieht man nun auf manchen Bildern das Mädchen die Schüssel mit dem Haupte des Märtyrers mit Leichtigkeit, und ohne daß irgend welcher Aufwand von Kraft bemerkbar wäre, in Einer Hand halten, und der Mutter darreichen.

Eine Leistung welche dieser ganz analog ist, liefert die Malerei mitunter in der Darstellung einer anderen Thatsache, die gleichfalls der biblischen Geschichte angehört. Als Judith, die Heldin von Bethulia, den obersten Feldherrn der Assyrier in seinem Zelte getödtet hatte, da übergab sie, wie die heilige Schrift erzählt, seinen Kopf ihrer Magd, und befahl ihr, denselben in ihre Reisetasche zu legen. So kehren sie nach Bethulia zurück; es versammelt sich, obgleich es Nacht ist, sofort

*) Die Lamia war in den Kindermärchen der Alten ungefähr das, was die Nachtfrau und andere dergleichen Unholdinnen in den modernen sind. Sie wurde als eine Frau mit Eselsfüßen abgebildet, und fraß die Kinder lebendig auf, wenn sie nicht fromm seyn wollten.

um sie das gesammte Volk mit den Aeltesten; man zündet Fackeln an; Judith, in Mitte der großen Menge die sie umsteht, tritt auf einen höher gelegenen Platz, und nachdem sie Gott den Herrn gepriesen, nimmt sie aus der Reisetasche den Kopf des Holofernes, und zeigt ihn dem Volke. Das ist die biblische Thatsache, welche den Vorwurf der Gemälde bildet um die es sich handelt. Wie stellen nun diese mehrfach die Judith dar? Mit drei Fingerspitzen faßt sie den Kopf des Assyriers an den Haaren, und hält denselben, den Arm weit ausstreckend, der staunenden Menge hin.

Ich bezeichnete vorher diese Darstellung als der zuerst angeführten analog. Das ist sie, insofern beide gegen die philosophische Wahrheit verstoßen, und zwar unter der nämlichen Rücksicht. Der Kopf eines erwachsenen Mannes wiegt ungefähr zwölf Pfund, oder fast sieben Kilogramm. Nun kann aber ein Mädchen, wenn sie auch, wie die Tochter der Herodias, noch so bezaubernd zu tanzen versteht, eine Schüssel auf der ein Gewicht von zwölf Pfund liegt, nicht mit Leichtigkeit in Einer Hand halten; und wenn es allenfalls für kurze Zeit mit großer Kraftanstrengung möglich wäre, wird sie es doch nur im Nothfalle thun, und nicht unter Umständen, wie sie die in Rede stehende Scene voraussetzt. Eben so wenig kann eine Frau einen sieben Kilogramm schweren Menschenkopf mit drei Fingerspitzen halten und mit ausgestrecktem Arme einer versammelten Volksmenge zeigen; und wären selbst ihre Muskeln hierzu stark genug, so würden die Haare die sie mit drei Fingern fassen kann, zu schwach seyn, die Last zu tragen, und der Kopf müßte auf den Boden fallen.

Lassen wir auf diese zwei Beispiele noch ein drittes folgen, welches der Poesie angehört. In einem Gedichte einer Sammlung, die vor nicht vielen Jahren erschien, wird ein Wunder erzählt. In einer Kirche ist eine Schaar von Andächtigen versammelt; da entsteht Feuer auf dem Altare, auf welchem das allerheiligste Sacrament feierlich ausgesetzt ist. Das Feuer nimmt zu, bis der ganze Altar niedergebrannt ist: und siehe, die Monstranz mit dem Sacramente bleibt nicht bloß unversehrt, sondern sie bleibt frei in der Luft stehen. Gegen das Wunder an sich haben wir nichts einzuwenden. Aber die Erzählung wie sie der Dichter gibt, leidet an philosophischer Unwahrheit. Seiner eigenen Darstellung gemäß steht nämlich nicht etwa unversehens und auf Einmal der ganze Altar in Flammen, sondern das Feuer bildet sich nach und nach und ganz allmälig aus einem kleinen Funken. Dabei befindet sich in der Kirche eine ganze Menge von Leuten. Wird von allen diesen sich niemand rühren? werden sie insgesammt ruhig an ihrem Platze bleiben, und statt Alles aufzubieten um den Brand des Altars zu löschen, oder wenigstens die Monstranz zu retten, in aller Andacht zuschauen, wie wenn es sich um

ein Feuerwerk handelte? Das ist einfach unmöglich: somit fehlt der Dichtung die philosophische Wahrheit.

Aber warum ist es unmöglich? Die Antwort auf diese Frage wird uns erkennen lassen, worin das Wesen der philosophischen Wahrheit besteht. Daß eine Menge von Menschen, da sie unmittelbar vor sich, aus einem kleinen Funken und ganz allmälig, auf dem Altar ein Feuer entstehen sehen, nichts thun, um das Feuer zu unterdrücken, oder wenigstens das heiligste Sacrament zu schützen, das ist darum unmöglich, weil es eine Wirkung ohne wirkende Ursache ist.

295. Hiermit haben wir das Princip ausgesprochen, nach welchem, wie überhaupt, so insbesondere auch in den Werken der schönen Künste sich die philosophische Wahrheit mißt, durch dessen Verläugnung dieselbe verloren geht. Die Erscheinungen oder Thatsachen welche die schönen Künste uns vorführen, von welcher Art sie auch seyn mögen, gehören immer dem Gebiete des „zufälligen oder contingenten Seyns“ an: denn außerhalb dieses Gebietes steht unter Allem was ist und gedacht werden kann, nur Einer, Gott der Herr, der Urheber alles Seyns. In jeder Ordnung dieses Gebietes nun, in der ethischen so gut wie in der physischen, herrschen als absolut nothwendige Gesetze die Principe „des zureichenden Grundes“ und „der Causalität“, und die übrigen Axiome welche die Vernunft aus diesen folgert. Die zwei Ersteren lauten: „Nichts ist ohne zureichenden Grund“, und „Alles was wird oder geschieht, setzt eine entsprechende Ursache voraus“; hieraus ergeben sich dann die weiteren: „In der Wirkung kann kein Vorzug erscheinen, welchen nicht, in irgend einer Weise, auch die Ursache besitzt“; „die Natur und die Eigenthümlichkeit der Wirkung ist jener der Ursache immer entsprechend“; „eine unfreie Kraft wirkt immer soviel sie vermag, wenn die Bedingungen ihrer Wirksamkeit gesetzt sind“; „keine Ursache wirkt anders, als für einen Zweck“; „kein mit Vernunft begabtes Wesen handelt ohne eine Absicht“; „niemand verläugnet das Sittengesetz ohne ein besonderes Motiv“; „niemand wird plötzlich und auf einmal böse, und umgekehrt“; und ähnliche andere. Diese Grundsätze also müssen in den Werken der schönen Künste, sowohl was das Ganze betrifft als in den einzelnen Elementen, genau und vollkommen beobachtet seyn. Läßt der Künstler sie außer Acht, macht er Verstöße dagegen, so stellt sich entweder die ganze Leistung, oder beziehungsweise ein Theil derselben, als ein schlechthin widersinniges, chimärisches Gebilde dar, als eine wahre metaphysische Unmöglichkeit: denn die erwähnten Grundsätze sind metaphysisch nothwendig.

Es ist offenbar, wie das Gesagte auch auf die zwei zuerst characterisirten Darstellungen aus der Malerei seine Anwendung findet. Die Vorstellung eines Menschenhauptes das auf einer Schüssel von einem

Mädchen mit Einer Hand getragen, oder von einer Frau mit ausgestrecktem Arme emporgehalten wird, ist die Vorstellung einer Wirkung welcher die erforderliche Ursache — die entsprechende leibliche Kraft — abgeht: mithin eine chimärische Vorstellung. Und in ganz gleicher Weise ist es eine Erscheinung ohne die entsprechende Ursache, oder wenn man lieber will, eine der Natur der wirkenden Ursache zuwiderlaufende Erscheinung, wenn man bei Crucifixen, seyen es plastische oder gemalte, mitunter die Venen an den Vorderarmen des gekreuzigten Erlösers hoch geschwollen sieht. Die Venen schwellen nur dann auf, wenn sie sich stärker mit Blut füllen. Das Letztere nun tritt, in Folge der Schwere des Blutes, bei den Venen der Vorderarme naturgemäß ein, wenn man die Arme längere Zeit herabhangen läßt; werden dagegen dieselben emporgereckt, so daß sich die Hände, wie es bei dem Herrn am Kreuze der Fall ist, in der Höhe des Kopfes befinden, so entleeren sich jene Venen, und werden in Folge dessen fast unsichtbar.

Ganz derselben Art wie dieser, war der Fehler, welcher dem italienischen Maler Ludwig Caracci bei einem Gemälde in der Kathedrale zu Bologna begegnete. Dasselbe stellte die Verkündigung Mariä dar. Der Künstler hatte dem Gewande des gegen die Jungfrau hin sich bewegenden Engels einen Faltenwurf gegeben, welcher der Stellung der Füße gerade entgegengesetzt war, und daher den rechten Fuß an der Stelle des linken erscheinen ließ, und umgekehrt. Die Lage und die Gestalt eines herabwallenden Gewandes bestimmt sich, je nach der Stellung und Haltung der Person die es trägt, durch das Gesetz der Schwere mit natürlicher Nothwendigkeit. Gibt mithin der bildende Künstler dem Gewande einen Fall den es, diesem Gesetze zufolge, bei der Stellung der Person nicht annehmen konnte; bringt er Vertiefungen und Schatten an, wo naturgemäß Licht und Erhöhung seyn würde: so stellt er etwas Widersinniges dar, eine Erscheinung aus dem Gebiete des Zufälligen, welcher die entsprechende Ursache abgeht.

296. Aristoteles betont das Gesetz von dem wir reden, vorzugsweise in Rücksicht auf die dramatische Kunst. „Die Aufgabe des dramatischen Dichters", schreibt er in seiner Poetik, „ist nicht die, uns wirklich Geschehenes vorzuführen: sondern derselbe muß Dinge darstellen welche" unter bestimmten Umständen und Voraussetzungen „nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Nothwendigkeit geschehen würden. Denn der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht etwa dadurch, daß der Eine in ungebundener Rede schreibt, der Andere in gebundener; das Werk des Herodot z. B. bliebe, auch wenn es in Verse gebracht würde, doch immer eine Geschichte: sondern der Unterschied zwischen beiden liegt darin, daß der Eine wirklich geschehene Dinge darstellt, der Andere dagegen solche, die" unter bestimmten Voraus-

setzungen „geschehen würden. Darum steht die Poesie der Philosophie auch näher, als die Geschichte, und fordert ein höheres Maaß geistiger Kraft, als diese; denn die Poesie stellt mehr das allgemein Geltende dar, diese hingegen das Besondere und Einzelne. Denn in welcher Weise ein bestimmter Character unter bestimmten Umständen wahrscheinlich oder nothwendig handeln werde, das entscheidet sich nach allgemeinen Gesetzen; was dagegen z. B. Alcibiades gethan hat, oder was ihm widerfahren, das ist eine Einzelerscheinung" *).

„In den Characteren," sagt später „der Philosoph" abermals, „sowie in der Verbindung aller Erscheinungen, muß der Künstler immer der inneren Nothwendigkeit, oder wenigstens der Wahrscheinlichkeit, zu entsprechen suchen; das heißt, was eine bestimmte Person thut oder sagt, die Entwickelung der Handlung und die Aufeinanderfolge der Thatsachen, alles das muß" (in Rücksicht auf den Character und die Stellung der Person und auf alle Umstände) „sich entweder als nothwendig darstellen, oder doch als vollkommen möglich und ganz natürlich" **).

II.

Verstöße gegen die philosophische Wahrheit stören die Illusion; vorzugsweise aus diesem Grunde müssen sie in hedonischen Kunstwerken als Fehler gelten. Je weniger indeß die bezeichnete Störung zu besorgen ist, desto eher können sie nach Aristoteles, unter gewissen Bedingungen, zuläßig erscheinen. Uebrigens stehen sie in allen Fällen in Widerspruch mit den Forderungen der Vernunft: und unter dieser Rücksicht verdienen sie in Werken der religiösen Künste um so schärferen Tadel, je mehr den Letzteren die Gefahr fern gerückt ist, solche Verstöße zu machen. Ueber gewisse philosophisch unzuläßige Freiheiten der religiösen Malerei.

297. Aber worauf gründet sich die Bedeutung unseres Gesetzes für die schönen Künste, und woher empfängt es seine bindende Kraft? warum sind ihre Leistungen fehlerhaft, wenn in denselben die philosophische Wahrheit verletzt wird? Es ist nicht überflüssig, daß wir auf diese Frage eingehen; denn nur dadurch wird es uns möglich, die größere oder geringere Bedeutung der Fehler gegen die philosophische Wahrheit zu beurtheilen.

Was zunächst die hedonischen Künste angeht, so ist es offenbar, daß durch Fehler dieser Art die „Illusion" gestört wird, ohne welche, wie wir im ersten Paragraphen (290) sahen, der ästhetische Genuß sich kaum oder gar nicht erzeugen kann. Das Princip der Causalität, und

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 10. vulg. 9. n. 1—4.
**) Arist. l. c. cap. 16. vulg. 15. n. 8.

die übrigen welche aus demselben hervorgehen, liegen zu tief in dem vernünftigen Geiste, als daß die Vorführung einer Erscheinung in welcher eines derselben verletzt wird, nicht leicht uns befremden und zur Reflexion veranlassen müßte; hierdurch wird aber dann sofort das Urtheil lebendig, daß es eben nicht wirkliche Erscheinungen sind die unsern Geist und unser Gemüth in Anspruch nehmen, sondern bloße Fictionen der Kunst, ohne historische Wahrheit. Denn das weiß jeder Mensch, daß in dem was wirklich ist und geschieht, jene Gesetze in keiner Weise, auch nicht in den unbedeutendsten Elementen, verletzt werden.

Hieraus ergibt sich sofort, daß ein Verstoß gegen die philosophische Wahrheit keineswegs in jeder schönen Kunst von gleicher Bedeutung ist. Im 22. Gesange der Iliade erzählt Homer, wie die Trojaner vor dem siegreichen Heere der Griechen und dem gereizten Achilles fliehend, sich in die Stadt retten; nur Hector bleibt vor dem Thore zurück. Dort trifft ihn Achilles; Hector flieht, Achilles, ihn verfolgend, jagt ihn dreimal rings um die Mauern von Troja, ohne ihn erreichen zu können; das ganze griechische Heer ist in unmittelbarer Nähe:

Aber dem Volke verbot mit winkendem Haupt der Pelide,
Nicht ihm daherzuschnellen auf Hector herbe Geschosse,
Daß nicht ein Treffender raubte den Ruhm, er der zweite dann käme*).

„Wollte man", bemerkt Aristoteles zu dieser Erfindung Homers, „diesen Zug auf die Bühne bringen, so würde es sich lächerlich ausnehmen, wie die griechischen Krieger insgesammt ruhig stehen bleiben, und den Hector nicht verfolgen, indem Achilles sie durch das bloße Winken mit dem Kopfe zurückhält; in der epischen Dichtung dagegen bleibt das unbemerkt." Und so „muß allerdings auch der Dramatiker überraschende, Staunen erregende Erscheinungen zur Darstellung bringen"; aber er muß viel sorgfältiger, als der epische Dichter, darauf bedacht seyn, nicht durch widersinnige Fictionen die philosophische Wahrheit zu verletzen: „denn in der Epopöe sehen wir nicht, wie im Drama, die Handlung vor unsern Augen sich wirklich vollziehen", und bemerken darum solche Verstöße viel weniger**).

Also je klarer und je bestimmter die Anschauungen sind, welche, Dank der Eigenthümlichkeit ihres Darstellungsmittels, eine Kunst in unserem Geiste zu veranlassen vermag, desto bedeutender sind für sie die Fehler gegen die philosophische Wahrheit, und desto mehr ist sie darauf angewiesen, dieselben zu vermeiden. Die klarsten Anschauungen nun veranlassen in uns jene Künste, deren Darstellungsmittel das Bild ist:

---

*) Homer, Il. 22. V. 205 ff.

**) Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 25. vulg. 24. n. 10.

die dramatische Kunst, die Sculptur und die Malerei. Die früher von uns aus Werken der Malerei angeführten Verstöße gegen die philosophische Wahrheit müssen deßhalb allerdings als wirkliche Fehler gelten. Und ebenso mißbilligt es Aristoteles, daß in einem Drama des Aeschylus, „Die Mysier", Telephus, der Sohn des Hercules, von Tegea nach Mysien wandert, ohne auf dem ganzen Wege ein Wort zu reden*). Telephus hatte nämlich in Tegea seine beiden Oheime getödtet; nun war es selbst dem unvorsätzlichen Todtschläger untersagt, zu sprechen, solange er nicht die Blutsühne hatte an sich vollziehen lassen. Telephus begab sich, der Sage zufolge, auf Geheiß des Orakels zu diesem Zwecke nach Mysien; aber es ist moralisch nicht möglich, daß ein Mensch den weiten Weg von Tegea nach Mysien, ohne ein Wort zu sprechen, zurücklege: und darum durfte der Dramatiker, meint Aristoteles, diese Erscheinung nicht auf der Bühne den Zuschauern vorführen, sondern höchstens eine Erwähnung derselben einflechten, als einer der von ihm zur Darstellung gebrachten Handlung vorausgegangenen Begebenheit.

Den Zug von dem Brande des Altars dagegen, den wir früher (S. 422) berührt haben, würde Aristoteles vielleicht minder unzuläßig finden; denn das Stück worin derselbe vorkömmt, gehört der erzählenden Poesie an: diese aber bedient sich nicht, wie die drei eben genannten Künste, als ihres Darstellungsmittels des Bildes, und erzeugt darum nicht so klare und bestimmte Vorstellungen wie jene. Wenigstens stellt Aristoteles selbst später den folgenden Grundsatz auf. „Wenn die" philosophisch unwahre „Fiction den Zweck der Poesie beeinträchtigt, dann muß dieselbe als fehlerhaft gelten; fördert sie ihn dagegen, indem die Darstellung durch dieselbe höheren Reiz oder ergreifendere Kraft gewinnt, so verdient sie keinen Tadel: wie z. B. die vorher angeführte Stelle aus der Iliade, von der Verfolgung des Hector. Konnte übrigens die gleiche Wirkung mehr oder minder gut auch ohne den Verstoß gegen die philosophische Wahrheit erreicht werden, dann läßt sich der Letztere nicht rechtfertigen; denn es soll, wenn es möglich ist, gar kein Fehler dieser Art vorkommen" **). Es scheint, Aristoteles war in diesem Punkte nachsichtiger, als die neuere Kritik; und ich meine, mit Recht.

298. Freilich, „wenn es möglich ist, soll gar kein Verstoß gegen die philosophische Wahrheit in einem Kunstwerke vorkommen". Warum nicht? Weil ein solcher, mag er auch die Illusion nicht stören, in den Augen des verständigen Beurtheilers doch immer den Werth der kalleotechnischen Leistung vermindert, und dieselbe mehr oder weniger verunstaltet und mißfällig macht. Denn das Unvernünftige, das den noth-

---

*) Arist. l. c. n. 12.

**) Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 26. vulg. 25. n. 5. sq.

wendigen Gesetzen des wirklichen Seyns Widersprechende, ist ja seinem Wesen nach Verläugnung der Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, mithin immer unschön*).

Und dies ist die Rücksicht, durch welche sich auch den religiösen Künsten gegenüber das Gesetz begründet, von welchem wir in diesem Paragraphen handeln. Die in der vorigen Nummer betonte Rücksicht, die Nothwendigkeit, die Illusion nicht zu beeinträchtigen, findet auf die religiösen Künste offenbar weniger Anwendung; denn was diese uns vorführen, das muß dem Wesentlichen nach historisch wahr seyn. Aber je mehr hierdurch den religiösen Künsten die Gefahr fern gerückt ist, in Fehler gegen die philosophische Wahrheit zu fallen, — denn wo volle Freiheit der Erfindung und des Erdichtens herrscht, da liegt dieselbe ohne Zweifel viel näher, — um so entschiedener darf auch von ihnen verlangt werden, daß sie dieselben vermeiden. Sowohl die Verehrung welche dem Inhalt ihrer Werke gebührt, als der Zweck für den sie arbeiten, verpflichtet sie viel strenger als die hedonischen Künste, auch in dieser Beziehung es an keiner Mühe und Sorgfalt fehlen zu lassen. Die Vorwürfe die sie behandeln, gehören der Offenbarung, dem Worte Gottes an: und die vorzüglichsten derselben werden durch Scenen aus dem Leben des Herrn oder seiner gebenedeiten Mutter gebildet; der Zweck ihrer Thätigkeit anderseits ist ein überaus hoher und heiliger, die Förderung des übernatürlichen Lebens. Es bedarf nicht des Nachweises, welchen Anspruch diese beiden Rücksichten darauf haben, daß ihnen, soweit es möglich ist, durch sorgfältige Vermeidung auch an sich minder bedeutender Fehler volle Rechnung getragen werde. Verstöße gegen die philosophische Wahrheit in religiösen Kunstwerken verdienen schärferen Tadel, als wenn das Werk nur für den ästhetischen Genuß gearbeitet wäre.

Anderer Art, als die unbeabsichtigten Fehler die wir bisher im Auge hatten, sind gewisse gleichfalls die philosophische Wahrheit verläugnende Freiheiten, welche sich die religiöse Malerei mitunter gestattet hat, wie es scheint, um den Inhalt ihrer Darstellung zu vertiefen. Van Eyck z. B. hat auf einem Gemälde, das die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande darstellt, über dem Eingange zur Geburtstätte des Herrn ein Crucifix angebracht. Auf einem anderen Bilde kniet die heilige Jungfrau an der Krippe, einen Rosenkranz in der Hand. Die Kranach'sche Schule malte wiederholt die heilige Anna, die Mutter Mariä, das Kind Jesus auf dem Schooße haltend, und zugleich dessen jungfräuliche Mutter, natürlich auch diese als unmündiges Kind. Ich meine, Compositionen dieser Art hatte Lotze im Auge, wo er die sehr richtige Bemerkung machte: „Man kann in Werken der religiösen Malerei, die eine ewige,

*) Vgl. N. 111. S. 150 f. und N. 130. S. 173.

nicht mehr verlaufende Zeit festzuhalten scheinen, Anachronismen ertragen, hauptsächlich, weil man sie von den größten Geistern einer Zeit naiv begangen sieht, welche von der realistischen Genauigkeit geschichtlicher Auffassung weniger durchdrungen war; aber es ist doch wohl als ein Fehltritt der Aesthetik zu betrachten, wenn sie diese kunstgeschichtlich begreifliche Paradoxie systematisch zu den gesetzlichen Freiheiten der Malerei rechnet" *).

§. 3.

Anwendung und nähere Bestimmung der zwei begründeten Gesetze.

Zur Erklärung einiger bei verschiedenen Aesthetikern vorkommender Ausdrücke. Was die philosophische Wahrheit erheische bei ganz frei erfundenen Stoffen. Anlehnung an die Geschichte oder die Sage ist der ganz freien Dichtung vorzuziehen. In wiefern bei historischen Stoffen der Künstler durch die Rücksicht auf die philosophische Wahrheit gebunden sey, und in wiefern durch die Geschichte. Ob es ihm gestattet sey, frei erdichtete Thatsachen an historische Namen zu knüpfen. Anachronismen; zwei Bedingungen, unter deren jeder sie zuläßig sind; ein nach Aristoteles unzuläßiger Anachronismus aus der „Electra". Gegen Schillers Lehre, daß „der Dichter nur unter dem Gesetze der poetischen Wahrheit stehe".

299. In dem Gesetze das wir im letzten Paragraphen, für die hedonischen wie für die religiösen Künste, festgestellt haben, liegt die Erklärung und zugleich die Begründung jener Regeln, welche man für die schönen Künste gibt, wenn man zu fordern pflegt, daß das was sie uns vorführen, „wahrscheinlich" sey; daß in ihren Leistungen „ästhetische" oder „poetische Wahrheit", „gehörige Motivirung, Natürlichkeit, Leichtigkeit, innere Uebereinstimmung" hervortrete. Alle Regeln dieser Art sind nur Variationen unseres Gesetzes, oder Folgerungen aus demselben.

Nun hör' auch du, der auf der Bühne uns
zu unterhalten wünscht, was ich und was
das Publicum mit mir von dir verlangt.
Wofern's um Hörer dir zu thun ist, die
des Vorhangs Fall erwarten, und so lange bleiben,
bis uns der Sänger zuruft: *plaudite!*
so mußt du jedes Alter richtig zeichnen,
und jedem den Charakter und die Farbe
die ihm gebührt, genau zu geben wissen.

Verfehlt der Dichter das Natürliche,
legt seinem Peleus in den Mund was nicht
zu seiner Lage paßt, so darf's ihn nicht befremden,

*) Lotze, S. 616 f. (Cit. 18.)

wenn Ritterschaft und Fußvolk überlaut
ihm, statt zu weinen, an die Nase lachen.
Nothwendig kommt sehr Vieles darauf an,
ob die Person die spricht, der Diener oder
der Herr im Haus, ein reifer Alter oder
ein junger schwärmerischer Tollkopf ist;
ob eine Fürstin, oder ihre treuergebne
Hofmeisterin; ein Kaufmann, allenthalben
zu Haus und nirgends, oder ob ein Landwirth
der sich von seinem Gütchen nährt; ob er
Assyrer oder Kolcher, ob zu Theben oder
zu Argos auferzogen worden 291).

Der Bezeichnung „poetische" oder „ästhetische Wahrheit" glauben wir die von uns gebrauchte, „philosophische Wahrheit", mit Recht vorzuziehen: nicht nur, weil sie den Begriff klarer ausdrückt, sondern auch, weil es ja keineswegs ausschließlich die Bildungen der Poesie oder überhaupt der schönen Künste sind, für welche diese Art der Wahrheit Bedeutung hat. Ist es nicht z. B. ein entscheidendes Zeichen für die Unwahrheit eines historischen Berichts, oder der gerichtlichen Aussage eines Zeugen, wenn darin die philosophische Wahrheit vermißt wird?

Daß eine kalleotechnische Leistung, unter übrigens gleichen Umständen, um so höheren Werth hat, in je vollerem Maaße sie den Vorzug der philosophischen Wahrheit besitzt, das heißt, je genauer in derselben die früher (S. 423) angegebenen Gesetze des zufälligen Seyns gewahrt erscheinen, je voller deßhalb die vorher genannten Vorzüge an ihr hervortreten, das ist eine Bemerkung welche sich von selbst ergibt. Denn die philosophische Wahrheit ist, wie wir gesehen haben, nicht allein, für die hedonischen Künste, eine nothwendige Bedingung der Illusion, sondern sie bildet überdies auch immer ein wesentliches Element wahrer Schönheit.

Wir wollen jetzt unser Gesetz weiter ausführen, indem wir dasselbe, in Rücksicht auf die hedonischen Künste, auf zwei verschiedene Klassen von Vorwürfen derselben anwenden: auf die frei erdichteten, und auf die historischen Stoffe.

300. Wo der Künstler seine Conceptionen durchaus selbständig bildet, da hat er in der Fiction seiner Personen, ihrer Eigenschaften, Umstände und Lebensverhältnisse allerdings volle Freiheit. Insofern indeß diese Personen *Menschen* sind, darf er ihnen offenbar nicht Eigenschaften, nicht einen Character geben, welche mit der menschlichen Natur *wie sie thatsächlich ist*, in Widerspruch stehen. Das Letztere wäre z. B. der Fall, wenn der Dramatiker in der Tragödie oder der Dichter in der Epopöe, in seinem Helden uns einen Character von allseitig und unter jeder Rücksicht eminenter Tugend vorführte. Der Bewunderung, der

Liebe und Theilnahme soll freilich der Held in entsprechendem Maaße werth erscheinen; aber er muß dabei doch seine Fehler und Schwächen haben. Denn ein Mensch der niemals irrt und niemals fehlt, ein solcher ist (von den Wundern der Gnade Gottes abgesehen) ein philosophisch unwahres Phantasiegebilde.

Etwas Anderes ist es freilich, wenn Heroen aus der Sagenwelt, die Götter der Mythologie, oder, wie bei Dante, Milton und Klopstock, Engel und Teufel auftreten. Die Kunst kann sie nur durch Anthropomorphie darstellen, d. h. indem sie ihnen eine Natur gibt, welche der menschlichen analog erscheint; aber sie müssen nothwendig Vorzüge besitzen, welche über die menschliche Natur wie sie thatsächlich ist, weit hinausliegen.

Dem von dem Dichter einmal constituirten Character der einzelnen Personen, in Verbindung mit den Umständen unter denen sie sich bewegen, müssen dann alle Aeußerungen derselben, all ihr Reden und ihr Thun, vollkommen entsprechen, wie ethischen Ursachen ihre Wirkungen. Nichts Anderes als dieses deutete Aristoteles an, wenn wir ihn oben sagen hörten, alle Elemente der kalleotechnischen Leistung müßten sich entweder als nothwendig darstellen, oder doch als vollkommen möglich und angemessen*); nichts Anderes drücken Neuere aus, wenn sie jene Erzeugnisse für die besten erklären, in welchen die Entwickelung der Handlung, die Reden der auftretenden Personen, ihr gesammtes Benehmen, kurz alle Einzelheiten aus denen sich das Ganze zusammensetzt, so gewählt und geordnet sind, daß es uns vorkömmt, nicht, daß es so möglich war, sondern als ob es unter den gegebenen Voraussetzungen und Umständen gar nicht anders hätte seyn können. Der Grund weßhalb Leistungen dieser Art die vorzüglichsten sind, ergibt sich aus dem Früheren: sie fördern am wirksamsten die Illusion, und sie haben zugleich an und für sich ein volleres Maaß von Schönheit.

Bringst du uns etwas auf die Bühne
das nie versucht ward, wagest eine neue
Person zu schaffen — gut, so gib ihr Selbstbestand,
und wie sie sich im ersten Auftritt zeigt,
so führe sie, sich selber ähnlich, bis
zum letzten fort! — Es ist vielleicht nichts schwerer,
als aus der Luft gegriffnen Menschenbildern
das eigne Individuelle geben,
was jeden täuscht, und die erdichtete
Person uns anverwandt und unsersgleichen macht 292).

*) Arist. de a. p. c. 16. (Oben, N. 296 S. 425.)

301. Es ist sehr gegründet, wenn Horaz es als ein „Wagniß“ bezeichnet und als etwas „überaus Schweres“, in selbständiger Erfindung einen ganz neuen Character zu schaffen, und in die Schöpfungen der Künste einen Stoff einzuführen, der weder der Sage noch der Geschichte entlehnt ist. Die genialsten Meister, bemerkt Lotze nach Ritter, haben wegen des „Bedürfnisses der Wechselwirkung mit der Gesellschaft in der sie standen, die stete Wiederholung bekannter, der Sage oder der religiösen und nationalen Geschichte angehöriger Stoffe, in welche der allgemeine Geist sich mitfühlend eingelebt hatte, dem eitlen Anspruch auf völlige Neuheit der Erfindung vorgezogen. Sie waren sich bewußt, über dieses dem Ganzen der Gesellschaft gehörige Eigenthum noch immer eine ihrem eigenen Gemüth entspringende originale Beleuchtung werfen zu können, welche ihre Werke zu Bereicherungen des ästhetischen Gemeinbesitzes machte. Nur in unglücklichen Zeiten verlorener Einheit des ästhetischen Lebens muß die Phantasie neue Bahnen suchen; meist führt die Ablösung der künstlerischen Production von ihrem natürlichen Boden in der nationalen Geselligkeit, und der Versuch, diese durch eine höhere und feinere Geselligkeit zwischen Künstlern und Kunstfreunden zu ersetzen, nur zum Kränkeln und zum Verfall der Kunst selber“ *).

Zunächst bindet den Dichter in der Behandlung historischer Stoffe offenbar, nicht weniger als wo er frei erfundene bearbeitet, das Gesetz dessen wir am Schlusse der vorigen Nummer gedachten. „Nichts muß sich in den Characteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, je nachdem die Umstände auf sie wirken: aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug seyn können, sie von schwarz auf weiß zu ändern“ **). Max Piccolomini und Thecla in Schillers „Wallenstein“ sind, wenn man davon absieht daß sie auf dem Boden des Naturalismus stehen, zwei edle Gestalten, die unsere Theilnahme mit Recht in Anspruch zu nehmen scheinen. Aber mit der edlen Gesinnung und den Grundsätzen eines der Hochachtung und der Theilnahme würdigen Characters, stehen ihre letzten Schritte ganz und gar nicht in Einklang. „Warum“, so fragt mit Grund Adalbert Stifter in einem Briefe an den Maler P. Geiger, „warum geht denn Thecla in die weite Welt, und wohin, und wie läßt sie gegen Natur und Sitte die Mutter zurück? in solcher Lage! Und

---

*) Lotze, S. 437. (Cit. 18.) Vgl. H. Ritter, Ueber die Principien der Aesthetik (Kleine philos. Schriften, Bd. 2. Kiel 1840).

Aristoteles scheint in dieser Beziehung etwas anderer Ansicht zu seyn: vgl. de arte poet. ed. Buhle c. 10. vulg. 9. n. 6—9.

**) Lessing, Hamburg. Dramaturgie, XXXIV. (Werke, Berlin 1827, Bd. 24. S. 245.)

Max — wie kann er so sinnlos seyn, das ihm anvertraute Regiment geradezu in den Tod zu führen, weil er verliebt, und Wallensteins wegen in tiefstem Schmerze ist? Heute würde man das gewissenlos und knabenhaft heißen, und auch damals hätte man es so geheißen. Bei Schiller soll es heldenhaft, empfindungsvoll und groß seyn. Wie es jetzt, wenn es in Wirklichkeit geschähe, Entrüstung über den unfähigen Oberst hervorrufen würde, so ruft es bei Menschen die durch tönende Reden nicht verführt werden, auch beim Lesen Entrüstung hervor. Das ist ein schwacher, schlechter Mensch, der sich so wenig beherrschen kann. So könnten noch viele schwache Stellen des Stückes bezeichnet werden" *). Schiller ist zu entschuldigen: der Naturalismus leidet eben, wenn es sich darum handelt Charactere zu erzeugen, an absoluter Impotenz.

Aber in wiefern ist der Künstler, wo er historische Stoffe bearbeitet, durch die Geschichte gebunden? Vorzugsweise in Rücksicht auf die Charactere welche er der historischen Vergangenheit entlehnt; um der Charactere willen aber überdies in Rücksicht auf Alles, was zu diesen irgendwie in wesentlicher Beziehung steht. Er darf allerdings, wie wir schon gesagt haben, seinen historischen Personen eine höhere Vollkommenheit geben; er darf „zu dem geschichtlich Notorischen die stets große Fülle des historisch unbeachtet Gebliebenen ergänzen"; er darf untergeordnete Züge, minder bedeutende Umstände hinzusetzen, weglassen, ändern, namentlich damit die in der Wirklichkeit oft verborgenen Erscheinungen des innern Lebens, welche den Kern und das Wesen der Handlungen bilden, in hellerem Lichte hervortreten; aber die Grundzüge des Characters sowohl als der übrigen Verhältnisse der handelnden Personen, insofern diese Verhältnisse von Bedeutung sind, muß er unverändert in seine Conception aufnehmen. Der Grund liegt nahe. In den Begebenheiten und Katastrophen welche er aus der Geschichte schöpft, spielen die in Rede stehenden Personen die Hauptrolle. Jene bilden darum mit dem Character und den Lebensverhältnissen dieser Letzteren drei Momente, die in der innigsten Causalverbindung stehen, und sobald eines dieser Momente wesentlich alterirt wird, geht für das Ganze nicht bloß die historische, sondern mit ihr sehr leicht auch die philosophische Wahrheit verloren.

302. Aber ist es dem Künstler nicht gestattet, ganz neue Thatsachen und Begebenheiten zu erdichten, und diese an historische Namen zu knüpfen? Insofern Dichtungen dieser Art mit dem wirklichen Character, und den wesentlicheren historischen Lebensverhältnissen, der Personen welchen die Namen gehören, vollkommen harmoniren, läßt sich gegen ein solches Verfahren nichts einwenden. Denn „in Allem was die Charactere

*) Briefe von A. Stifter, herausgegeben von Joh. Aprent (Pesth 1870) Bd. 2. S. 37. Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 66. S. 282.

nicht betrifft", kann allerdings „der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen soviel er will: nur die Charactere sind ihm heilig" *). Ohne die angegebene Voraussetzung dagegen kann man sich auch nicht Einen vernünftigen Grund denken, der den Künstler bestimmen sollte, historische Namen mit erdichteten Characteren zu verbinden, die jenen ganz fremd sind. Es würden ja, um von allen anderen Inconvenienzen nichts zu sagen, frei gewählte Namen bessere Dienste thun. Was aber immer zwecklos, meistens selbst zweckwidrig, was nothwendig unvernünftig ist, das kann nimmer schön seyn; darum muß die Aesthetik ein Verfahren wie das erwähnte, nothwendig verwerfen.

In jedem Fall
soll der Poet entweder an die Sage
sich halten, oder, wenn er dichten will,
das Wahre der Natur zum Muster nehmen.
Führst du Achillen auf, den jeder kennt,
so sei er hitzig, thätig, schnell zum Zorn
und unerbittlich, wolle nichts von Pflichten hören,
und mache Alles mit dem Degen aus **);
Medee sey trotzig und durch nichts zu schrecken,
die sanfte Ino weich und thränenreich,
Irion treulos, schwermuthsvoll Orest ***). 293)

Durchaus denselben Grundsatz vertheidigt Lessing. „Die geringste wesentliche Veränderung" historisch feststehender Charactere „würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen: und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache angeben können." Wo also der Dichter „andere Charactere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, da sollte er sich auch der historischen Namen enthalten, und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Factum beilegen, als bekannten Personen (ihnen) nicht zukommende Charactere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntniß, oder scheint sie wenigstens zu vermehren, und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Facta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas das mehreren Personen gemein seyn kann; die Charactere hingegen als etwas Wesentliches und Eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen

*) Lessing, XXIII. S. 171. (Cit. 432.)

**) d. i. so sey er, wie ihn jedermann aus der Iliade kennt.

***) Lauter zur Zeit des Horaz bekannte Süjets, die von den größten griechischen Dichtern waren bearbeitet worden, und durch sie also schon bestimmte Charactere erhalten hatten, die ein Dichter, der sie wieder auf die Bühne bringen wollte, beibehalten mußte. (Wieland.)

wie er will, solange er sie nur nicht mit den Characteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern: die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben, und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpiren, und sich für etwas ausgeben was sie nicht sind" *). Was müßte der scharfsinnige Verfasser der Dramaturgie hiernach über Goethe's Schauspiel „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand" urtheilen?

In Rücksicht auf die „Facta" hätte übrigens Lessing wohlgethan, sich etwas umsichtiger auszudrücken: denn in diesem Punkte bedürfen seine Worte einer Einschränkung. Denselben unangenehmen Eindruck, oder um mit Lotze zu reden, „gleichen psychologischen Zwiespalt", wie nach Lessing die geringste wesentliche Alteration historischer Charactere, „würde auch jede willkürliche Veränderung der großen Thatsachen veranlassen, die in der Geschichte überhaupt feststehen: und kein Drama dürfte Hannibals Schicksal unter der Voraussetzung seiner Niederlage bei Cannä construiren. Auch die Begebenheiten lassen sich also nicht schlechthin ändern, solange überhaupt Anknüpfung an die Geschichte stattfinden soll" **).

Noch einen zweiten Gedanken haben wir hinzuzufügen. Was wir vorher mit Lessing in Rücksicht auf den Character individueller historischer Personen forderten, das muß ohne Zweifel der Hauptsache nach auch von dem Character größerer historischer Gesammtheiten, klarer, von dem ethischen und culturellen Stande ganzer Völker gelten. Ein tüchtiger Kritiker, F. X. Schulte, wundert sich darum keineswegs ohne Grund, wie Gustav Freytag dazu komme, in seinem Roman ‚Die Ahnen', „die alten Katten, Thüringer und Vandalen zur Zeit der Völkerwanderung so reden und handeln zu lassen, als wären sie die lautersten Tugendhelden, und außerdem noch salonfähig vorgebildet durch die Gothaer Hoftheater-Intendantur". „So ganz weit", setzt Schulte hinzu, „liegt doch jene Zeit nicht von den Tagen Salvians entfernt, dessen Klageruf über die tiefe Versunkenheit der germanischen Stämme in den Worten gipfelt: ‚Aller Nichtswürdigkeiten und Gemeinheiten sind wir voll, hüben und drüben, die Barbaren wie die Christen.'" — Unter der nämlichen Rücksicht fehlerhaft war es, wenn auf der französischen Bühne im vorigen Jahrhundert die Helden der Tragödie aus der griechischen Vorzeit in französischem Modecostüm, und mit französischen Sitten und Anschauungen auftraten.

303. Dieses Verfahren der französischen Dramatik führt uns auf jene Fehler gegen die historische Wahrheit, welche man „Anachronismen" zu nennen pflegt. Ihre Zuläßigkeit ist nach den bisher aufgestellten

*) Lessing, XXIII. XXXIII. S. 171. 242 f. (Cit. 432.)
**) Lotze, S. 666. (Cit. 18.)

Rücksichten zu beurtheilen. Ein Anachronismus ist nichts Anderes, als eine von dem Künstler vorgenommene Aenderung der Zeit, in welche der Geschichte zufolge eine bestimmte Erscheinung fällt; oder klarer: ein Anachronismus entsteht durch eine solche Verwerthung eines historischen Zuges, wie sie nur möglich ist unter der Voraussetzung, daß derselbe einer früheren oder späteren Zeit angehört, als die Geschichte ihm zuweist.

Im Allgemeinen kann der Grundsatz gelten, daß Anachronismen, vorausgesetzt, daß sie an sich den ästhetischen Werth des Kunstwerks erhöhen, der Vortrefflichkeit des Letzteren keinen Eintrag thun, solange sie leicht unbemerkt bleiben, mithin die Illusion nicht beeinträchtigen. Das wird der Fall seyn, wenn sie entweder unbedeutend sind, oder der Vorwurf des Kunstwerks jener Zeit angehört, welche vor aller Geschichte liegt. Wisemans „Fabiola" verliert dadurch nichts von ihrem Werthe, daß der Verfasser das Verfolgungsedict des Diocletian um zwei Monate, das Martyrium der heiligen Agnes um ein Jahr früher angesetzt, als es nach dem Zeugnisse der Geschichte sich ereignete, dagegen den Heldentod des heiligen Sebastian, dessen Zeit ohnedies nicht genau ermittelt ist, in ein späteres Jahr verlegt hat; diese chronologischen Aenderungen sind insgesammt zu unbedeutend, als daß sie leicht bemerkt würden: anderseits fördern sie wesentlich den ästhetischen Werth des Romans, und dadurch den eigentlichen Zweck desselben. Ein Beispiel das unter die zweite der vorher angegebenen Rücksichten fällt, bietet Homer. Der Iliade zufolge wird in Troja sowohl als im griechischen Lager das Eisen verwendet, und die beiden feindlichen Heere kämpfen mit dem Schwerte; den neuesten Ergebnissen der Archäologie zufolge waren aber Schwerter wie Eisen in dem wirklichen Troja vollständig unbekannt. Ebenso gelangte die Civilisation erst Jahrhunderte nach der Zerstörung des wirklichen Troja zu jener Stufe der Entwickelung, auf welcher sie bei Homer uns entgegentritt*). Diese Anachronismen sind bedeutend, namentlich der zweite; aber der Krieg gegen Troja gehört der prähistorischen Zeit an: in Folge dessen sind dieselben drei Jahrtausende hindurch unbemerkt geblieben, und haben niemanden den Genuß der herrlichen Dichtung beeinträchtigen können.

Wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn die bezeichneten Bedingungen zugleich beide fehlen. Starke Anachronismen in Rücksicht auf Erscheinungen, über welche die Geschichte klaren Aufschluß gibt, können leicht, wie jede bedeutende Aenderung der Umstände, entweder einen merklichen Verstoß gegen die philosophische Wahrheit zur Folge haben, oder eine wesentliche Veränderung, sey es eines historisch feststehenden Cha-

*) Nach Schliemann: Ilios, Stadt und Land der Trojaner (Leipzig 1881). Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 87. S. 337.

racters, sey es einer großen Thatsache; in jedem dieser drei Fälle sind dieselben, dem früher Gesagten gegenüber, offenbar unzuläßig.

Aristoteles konnte darum nicht anders, als „die Schilderung der pythischen Spiele in der Electra" des großen Sophocles entschieden tadeln. Orestes nämlich, in Mycene angekommen, um an seiner Mutter Clytämnestra und ihrem Buhlen Aegisthus, den Mördern seines Vaters Agamemnon, blutige Rache zu nehmen, beauftragt in der genannten Tragödie den ihn begleitenden treuen „Erzieher", sich für den Boten des Phanoteus in Phocis, eines Freundes des Mörderpaares, auszugeben, und in dessen Namen ihnen die Nachricht zu bringen, daß Orestes bei den pythischen Spielen durch einen unglücklichen Zufall den Tod gefunden habe. Der Erzieher führt den Auftrag aus, und findet bei Clytämnestra und Electra vollen Glauben; in langer glänzender Rede schildert er bei diesem Anlaß das Wagenrennen, jenen Theil der Spiele, bei welchem das für Orestes unheilvolle Ereigniß eingetreten sey*). Warum ist nun dieses Element der Tragödie fehlerhaft? Die tragische Begebenheit welche den Vorwurf der „Electra" bildet, die Ermordung des Aegisthus und der Clytämnestra durch Orestes, fällt in das zweite Viertel des zwölften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung, etwa in die Zeit zwischen 1170 und 1160 v. Chr. Damals kannte man aber die pythischen Spiele noch gar nicht; auch nachdem sie eingeführt waren, bestanden sie zunächst nur in musicalischen Wettkämpfen; Wagen- und Reiterrennen insbesondere kamen bei denselben erst auf seit ihrer Neugestaltung durch die Amphictyonen im Jahre 586 v. Chr. In dem von Sophocles fingirten Auftrage des Orestes, und der Schilderung des Wagenrennens durch den angeblichen Boten aus Phocis, liegt mithin eine offenbare philosophische Unwahrheit. Namentlich die schwungvolle Schilderung mußte auf die griechischen Zuschauer ungefähr den nämlichen Eindruck machen, den wir empfinden würden, wenn in Schillers „Die Jungfrau von Orleans" etwa eine Scene aus dem siebenjährigen Kriege, oder in Goethe's „Egmont" die Flucht Carls X. bei der Juli-Revolution geschildert würde. Die Rede des Erziehers in der „Electra" war ganz dazu angethan, die Illusion vollständig aufzuheben**).

---

*) Sophocl. Electr. v. 38—50. 680—764.

**) Susemihl („Aristoteles über die Dichtkunst", 2. Aufl. 1874 S. 282 Anmerkung 308) ist mit Vahlen der Ansicht, Aristoteles bezeichne den in Rede stehenden Bericht des Boten über den Tod des Orestes darum als ein philosophisch unwahres Element der Tragödie, „weil die Kunde davon sich hätte schon früher nach Mycene verbreiten müssen". Aber abgesehen davon, daß dieser Annahme die Weise wie Aristoteles sich ausdrückt, keineswegs günstig ist, — warum konnte denn ein aus Phocis eigens abgesandter Bote nicht mindestens gerade so schnell nach Mycene gelangen, als irgend ein anderer Zeuge des Unfalles, der sich ja eben in Phocis

304. Friedrich von Schiller belehrt uns, „der tragische Dichter, sowie überhaupt jeder Dichter, stehe nur unter dem Gesetze der poetischen Wahrheit; es verrathe daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen" *). Den Vorwurf wegen „Beschränktheit der Begriffe" könnten wir vielleicht zunächst an den Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie, sowie an Horaz und Hermann Lotze adressiren (vgl. N. 302). Indeß wir haben Schillers Worte angeführt, um denselben gegenüber, zu den von diesen drei betonten, noch eine weitere Rücksicht geltend zu machen.

Das achte Gebot Gottes, oder wenn man diesen Ausdruck vorzieht, das natürliche Gesetz der Gerechtigkeit, bindet jeden Menschen der den Gebrauch der Vernunft hat, mithin auch den Künstler. Es kann folglich auch den hedonischen Künsten nicht erlaubt seyn, den Character historischer Personen zu entstellen und ethisch zu verunstalten; sie mit Fehlern und sittlichen Verkehrtheiten behaftet erscheinen zu lassen, über welche sie der historischen Wahrheit gemäß weit erhaben waren: ihnen Aehnliches zu thun, wie Schiller der unglücklichen Maria Stuart**), der Jungfrau von Orleans, und in „Don Carlos" Philipp dem Zweiten von Spanien gethan hat.

Beispiele dieser Art sind deßungeachtet häufig. J. J. Rousseau hat in seinem Roman *Julie ou la nouvelle Héloïse* „die antik-tragische Gestalt dieser in der Reue über ihre Sünde wie in ihrer Verirrung großartigen Frau in eine ganz moderne Pariser Grisette umgestaltet, zu Trost und Frommen der modernen ‚Halbwelt'. — Abälard ist trotz aller dialectischen und sittlichen Irrfahrten der Geschichte zufolge ein tief religiöser Character geblieben. Aber Charles de Remüsat, in seinem ‚Drame philosophique' das den Titel *Abélard* führt, hüllt ihn ohne Weiteres in das Gewand des modernsten blasirten französischen Esprit, und legt ihm Worte der Blasphemie und des Skepticismus in den Mund, welche in die Rolle eines Alexander Dümas, eines Victor Hugo, oder einer

---

ereignet haben sollte? Ueberdies aber würde ein solches Versehen den Zuschauern sicher viel weniger leicht aufgefallen seyn, als das Hinaufschieben der Entstehung einer öffentlichen Festfeier um mehr als ein halbes Jahrtausend.

Nach Schöll („Sophocles' Werke", 6. Bändchen) sollen übrigens die Verse in der „Electra", in denen von den pythischen Spielen die Rede ist, gar nicht von Sophocles stammen, sondern das Einschiebsel eines späteren Ueberarbeiters seyn.

*) Schiller, Ueber die tragische Kunst. (Bd. 11. S. 559 f.)

**) Im vierten Auftritt des ersten Actes. Die Königin hat die entehrenden Verbrechen welche Schiller sie dort in Reue gestehen läßt, niemals begangen. Man vgl. Opitz, „Maria Stuart" (Freiburg 1879). Es ist allerdings sehr möglich, daß Schiller, was diesen Punkt betrifft, sich in unverschuldetem Irrthum befand.

George Sand passen würden. Als im letzten Augenblicke des Lebens Petrus Venerabilis, der Abt von Clügny, an ihn die Frage richtet: Mon fils, croyez-vous en Jésus-Christ? antwortet Abälard: Je ne sais pas" *). — Die ehrwürdigen Gestalten der heiligen Elisabeth und des heiligen Bonifacius, des Apostels von Deutschland, werden in Freytags schon erwähntem Roman „Die Ahnen" vollständig zu Zerrbildern; Heinrich der Heilige aber stellt sich dar als „ein selbstsüchtiger Fürst, der nur auf die Festigung seiner Königsmacht denkt, und dem für dieses Ziel alle Mittel recht sind; dabei ist er abergläubisch, und keineswegs erfüllt von dem Geiste der christlichen Religion" **). Eine Darstellung des Characters welche einem Lebenden gegenüber eine schwere Kränkung wäre, ist eine Ehrenverletzung auch in Rücksicht auf Verstorbene, und das Naturrecht verurtheilt eine solche als eine unmoralische Handlung, auf dem Gebiete der Künste nicht minder als auf jedem anderen.

Man entgegne nicht mit Schiller (a. a. O.), das eben sey geistige Beschränktheit, „Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens" (als Dichter nämlich) „bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich mache": folglich hätten wir Unrecht, indem wir Darstellungen von Characteren, die ja gar nicht beanspruchen als historisch wahr zu gelten, für eine Verletzung der Gerechtigkeit erklären. Wohl tritt der Künstler lediglich mit der Absicht vor uns auf, uns ästhetischen Genuß zu vermitteln, und nicht, uns Geschichte vorzutragen. Aber es ist nicht wahr, daß seine Darstellung der Charactere nicht von weitaus den Meisten als historisch wahr hingenommen werde, und es ist noch weniger wahr, daß der Künstler selbst hierauf keinen Anspruch mache. Oder hörten wir nicht früher Lessing es als ein unangreifbares Gesetz der Aesthetik hinstellen, daß „die Charactere dem Dichter heilig seyen", und daß „die geringste wesentliche Veränderung" eines historisch feststehenden Characters das Kunstwerk bedeutend verunstalte? Macht nun vielleicht der Tragödiendichter, oder der Verfasser eines Romans, keinen Anspruch darauf, daß das Publicum ihn als einen Mann betrachte, der wenigstens die Grundgesetze seiner Kunst inne hat, und in seinen Werken dieselben zu beobachten weiß? steht in der großen Menge, die ins Theater geht oder den Roman zur Hand nimmt, nicht die Ueberzeugung fest, das was ihr geboten wird, sey von wesentlichen Fehlern frei, und der Meister weit entfernt davon, für die historischen Personen deren Namen er gebraucht, „andere unterzuschieben, betrügerische Personen, die sich für etwas ausgeben was sie nicht sind"? ***). Und jene Schriftsteller selber,

*) Vgl. Hist.-pol. Bl. Bd. 82. S. 405 f.

**) Vgl. „Lit. Handweiser" 1875. Sp. 306. 309.

***) Oben, N. 302. S. 435.

die sich die Aufgabe gesetzt haben, durch bellettristische Erzeugnisse historische Lügen in Umlauf zu bringen und die Anschauungen zu fälschen, zweifeln sie etwa an dem Erfolge ihrer Bestrebungen darum, weil sie ja „sich bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich machen", mithin niemand berechtigt ist, „Unterricht von ihnen zu fordern"? Wer diese Fragen versteht, der wird auch überzeugt seyn, daß wir das Verfahren um das es sich handelt, mit vollem Rechte für „verleumderisch" erklären: freilich vorausgesetzt, daß es nicht in der Unwissenheit des Künstlers einige Entschuldigung findet.

Analoges wie von den einzelnen historischen Personen, gilt auch in Rücksicht auf ganze Klassen der Gesellschaft, sowie auf Genossenschaften und Corporationen. Auch sie sind „moralische" Personen, deren Rechte und deren Ehre das Naturgesetz in Schutz nimmt. Jene Tendenz-Schriftsteller und -Künstler, in deren Compositionen die Repräsentanten der Kirche und des Clerus, des Adels und des Ordensstandes immer als die gemeinsten Seelen, als die verächtlichsten Subjecte oder die durchtriebensten Bösewichte auftreten müssen, machen sich dadurch nicht nur der frechsten Angriffe schuldig auf die Ehre ihrer Mitmenschen, sondern sie verletzen zugleich eines der wesentlichsten Gesetze der Aesthetik. Im Grunde sind freilich die Bilder moralischer Verkommenheit die sie zeichnen, meistens nur Variationen ihrer eigenen Portraits.

§. 4.

Die Wahrheit in jenen Elementen kalleotechnischer Werke, welche dem subjectiven Gebiete angehören. Natürlichkeit und Affectation.

305. In der Entwickelung sowohl als in der Anwendung unserer zwei Gesetze haben wir bisher zunächst solche Elemente der kalleotechnischen Leistungen berücksichtigt, welche der objectiven Seite des menschlichen Lebens und der sichtbaren Welt entnommen werden. Es versteht sich von selbst, daß beide Gesetze auch für jene Elemente gelten, die der subjectiven Seite angehören. Auch für die Erscheinungen aus dem Gebiete ihres eigenen inneren Lebens, für die Gemüthsbewegungen oder Gefühle, welche der epische Dichter, der Maler, weit mehr aber noch der Redner, der Lyriker, der Sänger in ihren Werken zum Ausdruck bringen, ist volle philosophische Wahrheit eine unerläßliche Eigenschaft: auch in der Bildung dieser Elemente dürfen die früher (295. S. 423) angeführten Gesetze des zufälligen Seyns nicht verletzt seyn.

Diese Gesetze verlangen, daß die Gefühle welche in dem Kunstwerke zum Ausdruck kommen, mit den Gütern oder Uebeln auf die sie sich beziehen, in entsprechendem Verhältnisse, in der richtigen Proportion stehen, sowohl was ihre Art und ihr Wesen, als was ihre Stärke, ihre Dauer

und ihre Verbindung unter einander betrifft. Denn die Gemüthsbewegung oder das Gefühl ist ja nichts Anderes, als die Regung des gesammten Strebevermögens gegenüber der übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit eines Dinges*): das Ding insofern es als gut oder schlecht erkannt wird, bildet folglich den Gegenstand der Gemüthsbewegung, und damit ihre *causa finalis*, es steht zu ihr in Causalbeziehung. Fehlt mithin das richtige Verhältniß zwischen dem Werthe des Dinges und dem auf dasselbe sich beziehenden Gefühle, dann ist das Letztere philosophisch unwahr, ein (mehr oder weniger) widersinniges, unvernünftiges Gebilde.

306. Diese richtige, der gesunden vernünftigen Natur und dem Werthe der Dinge angemessene Temperation der Gefühle die sich in einem Kunstwerke aussprechen, und die auf dieselbe sich gründende philosophische Wahrheit dieser Gefühle ist es, was man ganz eigentlich im Auge hat, wenn man dem Werke „Natürlichkeit" zuspricht. In je vollerem Maaße dieser Vorzug in einer kalleotechnischen Leistung herrscht, desto mehr ist diese dazu angethan, die Gemüther anzusprechen, sie wirksam zu ergreifen, und die ihrem Inhalte entsprechenden Gefühle in denselben zu veranlassen; desto vollständiger ist zugleich die Illusion, und desto bedeutender auch unter dieser Rücksicht der Genuß den es gewährt. Werke zu schaffen die sich durch ächte Natürlichkeit auszeichnen, das wird aber dem Künstler selten gelingen, wenn nicht sein eigenes Gemüth in der That bewegt ist, wenn er die Stimmung und die Gefühle denen er Ausdruck gibt, nicht wirklich zuerst selber empfindet. „Wahres Gefühl", bemerkt Hugo Blair, „legt dem Künstler tausend höchst bedeutende Dinge nahe, welche keine Kunst nachzuahmen, kein Studium zu entdecken vermag." Und darum hat Faust vollkommen Recht:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt,
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blas't die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhäufchen h'raus!
Bewund'rung von Kindern und Affen,
Wenn euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht**).

---

*) Begründet habe ich diese Definition in der Abhandlung „Das Gemüth, ..." N. 45 ff.

**) A dire le vrai, il en est des orateurs comme des poètes qui font des élégies ou d'autres vers passionnés. *Il faut sentir la passion pour la bien*

Fügen wir noch hinzu, daß in den Werken der schönen Künste für die subjectiven Elemente von denen wir reden, die philosophische Wahrheit, und darum auch ihre einzige Quelle, ein Gemüth das tief und wahr empfindet, doppelt nothwendig ist, und ihr Mangel doppelt empfindlich. Unwahr construirte objective Erscheinungen sind unbrauchbar für den Zweck der schönen Künste, aber sie erregen wenigstens nicht immer gerade ein starkes Mißvergnügen: philosophische Unwahrheit in den Erscheinungen der subjectiven Sphäre, Unnatürlichkeit, gemachte Begeisterung, falsche Ergriffenheit, geschraubte Empfindung, manierirte Geziertheit, verzuckerte Sentimentalität, schwülstiges Pathos, dressirte Ueberschwänglichkeit, ein Enthusiasmus der auf Stelzen geht, mit Einem Worte Affectation, ist jedem gesunden Gemüthe unerträglich. „Den schlimmsten unter allen Fehlern" *) nennt Quintilian das „κακόζηλον", die *mala affectatio,* in seiner Theorie der oratorischen Beredtsamkeit; das nämliche Prädicat gebührt ihr in allen übrigen Künsten. Denn wir sehen in ihren Inspirationen nicht nur jene wesentlichen Gesetze des zufälligen Seyns verletzt, die im tiefsten Grunde unserer Seele liegen; sondern das Bestreben, solche gedrechselte Herzensergüsse um die das Herz nichts gewußt hat, in unser eigenes Gemüth hinüberzuspielen, erscheint uns überdies zugleich als ein Angriff auf unsere eigene gesunde Natur, den wir mit Widerwillen und Verachtung zurückweisen. Solchen widerlichen Versuchen gegenüber stimmen wir darum gern ein in das derbe Wort, mit welchem der Dichter wenn auch nur eine Klasse dieser Gefühlskünstler straft:

Such' Er den redlichen Gewinn!
Sey Er kein schellenlauter Thor!
Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.
Und wenn's euch Ernst ist was zu sagen,
Ist's nöthig Worten nachzujagen?
Ja, eure Reden die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt.

Freilich ist der Ausdruck der falschen Empfindung nicht in jedem Fall etwas Gemachtes, bloß äußerlich Erkünsteltes. Es gibt Gemüther, und vielleicht nicht wenige, denen die Unnatürlichkeit der Empfindung zur Natur geworden ist; die das falsche Gefühl nicht fingiren, sondern,

---

peindre; l'art, quelque grand qu'il soit, ne parle point comme la passion véritable. Fénelon, Dial. sur l'eloquence, 2. (éd. Delzons, Paris 1861, p. 67.)

*) Omnium in eloquentia vitiorum pessimum. Quint. Inst. orat. 8. c. 3.

bis zu einem gewissen Grade, wahrhaft hervorbringen. Aber was unter dieser Rücksicht, abusiv, vielleicht „ihnen natürlich“ genannt werden mag, das besitzt darum von jener Natürlichkeit, um die es sich in den Werken der Künste wie im Leben handelt, noch nicht einen Gran. Denn diese Natürlichkeit ist das objectiv richtige, das ontologisch und an sich wahre Verhältniß zwischen der Gemüthsbewegung und dem erkannten Gute oder Uebel; nicht das erste beste individuelle Gemüth ist hier die Norm, sondern die ungefälschte Kraft des gesunden Sinnes, welcher der rechten Vernunft gemäß auffaßt und empfindet. Die Producte solcher krankhaft verschrobenen Seelen, die statt des Affects überall nur Affectation haben, stoßen uns darum nicht weniger ab, als der unerquickliche Nebelwind und die schnitzelkräuselnden Phrasen der obligaten Sentimentalität: die Gemüther in denen sie fabricirt werden, kommen uns vor wie ein häßlich verkrüppeltes Gewächs, wie ein krumm und schief geschliffener Spiegel der jede Gestalt verzerrt zurückwirft, wie ein verstimmtes Instrument, das nichts als falsche Töne gibt.

§. 5.

Ob die Kunst „Nachahmung der Natur“ sey. Ueber die „Entwickelung aller schönen Künste aus Einem Princip“.

307. Aristoteles eröffnet das zweite Kapitel seiner Poetik mit einem Satze, der in der Wissenschaft der schönen Künste große Berühmtheit erlangt hat; wohl größere, als er beansprucht. Die Poesie, lehrt „der Philosoph“, die Dramatik, die Musik, seyen „im Allgemeinen insgesammt nachahmende Darstellung“ 294). Der nämliche Gedanke wird öfter auch in Plato's Dialogen, sowie von Plutarch und Anderen ausgesprochen. Als das Original das in den Werken jener Künste „nachgeahmt“ werde, betrachtet Aristoteles, wie aus dem Folgenden hervorgeht, das wirklich Seyende, insbesondere jene Elemente aus denen sich das innere und äußere menschliche Leben zusammensetzt 295). Aber wie haben wir diesen Gedanken der socratischen Philosophie zu verstehen? Derselbe erklärt sich ziemlich einfach aus dem was wir bisher gesagt haben.

Die Erscheinungen welche den Inhalt der kalleotechnischen Erzeugnisse bilden, sind den wirklichen Erscheinungen des menschlichen Lebens und der sichtbaren Welt vollkommen gleichartig: eben darum müssen in ihrer Bildung, wie wir schon sahen, auch ganz dieselben Gesetze hervortreten, nach welchen sich, der Ordnung der ewigen Weisheit zufolge, jene entwickeln (295. S. 423). Der Künstler ist also darauf angewiesen, die uns umgebende Ordnung des Wirklichen zum Gegenstande seiner sorgfältigen Beobachtung zu machen: nicht nur um seinen Geist mit angemessenen Elementen zu bereichern, durch deren Combination er seine

Conceptionen zu bilden hat, sondern namentlich auch, um in dem was wirklich ist und geschieht, die besonderen Regeln kennen zu lernen, zu denen sich in den mannichfaltig wechselnden Umständen, unter den verschiedensten Bedingungen, die allgemeinen Gesetze des zufälligen Seyns gestalten. In der Ordnung des wirklich Seyenden herrscht überall, im Größten wie im Kleinsten, die vollste philosophische Wahrheit. Will darum der Künstler sicher seyn dieselbe nie zu verletzen, will er sich die Gewandtheit erwerben, seine Conceptionen bis auf die kleinsten Züge immer richtig zu bilden, dann muß er mit Sorgfalt jene Ordnung des Wirklichen studiren, dann muß das menschliche Leben und die Natur seine Schule seyn.

Niemals vergesse der gelehrte Zögling
der dichterischen Bildnerkunst, auch auf
die Sittenschule und die lebenden
Modelle um ihn her die Augen stets
zu heften, und daraus die wahre Sprache
des Lebens und des Umgangs herzuholen 296).

Wie Horaz in diesen Versen dem Dramatiker, so gibt Quintilian die gleiche Vorschrift dem Redner, dem daran liegt, sich die Kunst der lebendigen Schilderung anzueignen, und in der Darstellung durch das Wort die Anschaulichkeit der Malerei zu erreichen. „Was die Frage betrifft,“ sagt der römische Rhetor, „wie man es zu dieser, meiner Ansicht nach überaus werthvollen Kunst bringen solle, so ist das Mittel dazu sehr einfach. Man beobachte sorgfältig die Natur und das Leben der Menschen, und zeichne dann die Dinge mit voller Treue, so wie sie in der einen und in dem anderen sich zu gestalten pflegen. Die Beredtsamkeit dreht sich ja immer um Erscheinungen aus dem Leben; die Zuhörer halten das was ihnen vorgetragen wird, mit ihren eigenen Beobachtungen zusammen, und je mehr es mit diesen übereinstimmt, desto sicherer findet es Aufnahme“ *). Und wieder den gleichen Rath erhielt der junge Lysippus, der Bildhauer, von dem berühmten Maler Eupompus, da er ihn fragte, welchem der früheren Meister er nachahme. Eupompus, erzählt Plinius, wies auf eine Menschenmenge hin, und sagte, nicht einem Meister müsse man nachahmen, sondern das wirkliche Leben 297).

Aus diesem Grunde eben, weil in den Schöpfungen der Kunst genau dieselben Gesetze herrschen müssen, nach welchen die analogen Erscheinungen der Wirklichkeit sich bilden, bezeichnet man ihre wiederholt genannte nothwendige Eigenschaft, die volle philosophische Wahrheit, namentlich insofern sie in den subjectiven Elementen hervortritt, auch mit dem bereits er-

*) Quintil. Instit. orat. 8. c. 3.

wähnten Namen „Natürlichkeit"; in diesem Sinne erklärt Longin, „ihre Vollendung erreiche die Kunst dann, wenn sie sich ausnimmt, als ob sie Natur wäre" 298); in diesem Sinne ist es ein schöner Gedanke, in welchem Schiller einen Ersatz findet gegenüber der bekannten Behauptung, daß die Iliade wie sie vorliegt, nicht von Homer stamme, sondern als eine Sammlung von Gesängen verschiedener Dichter zu gelten habe:

Immer zerreißet den Kranz des Homer, und zählet die Väter
  Des vollendeten, ewigen Werks!
Hat es doch Eine Mutter nur, und die Züge der Mutter,
  Deine unsterblichen Züge, Natur!

aus diesem Grunde und allein in diesem Sinne kann man sagen, daß die Kunst das wirklich Seyende nachahme, daß ihre Erzeugnisse Nachbildungen seyen; aus diesem Grunde endlich und in diesem Sinne kann man die Kunst „die Nachahmerin der Natur" nennen, beide Ausdrücke, Natur wie Kunst, im subjectiven, transitiven Sinne genommen. Denn die Kunst, das heißt der Künstler, ahmt freilich der wirkenden Natur nach, der „natura *naturans*", insofern er seine Werke genau nach den Gesetzen des zufälligen Seyns bildet, also nach den nämlichen, welche auch die Natur in all ihrem Wirken befolgt. Er studirt diese Gesetze und ihren Ausdruck in der sichtbaren Natur und im Leben der Menschen; dieselben sind die nothwendigen Normen aller seiner Gebilde: nicht, weil er in diesen die Natur (die „natura *naturata*") und das Leben copirt, sondern weil sie aus Erscheinungen bestehen, welche gleichfalls dem Gebiete der Natur und des menschlichen Lebens angehören, und sich darum nicht anders als nach jenen Gesetzen bilden lassen 299).

308. Daß nun aber in dieser Thatsache, und in dem erwähnten Ausdrucke derselben, nicht das Wesen der schönen Künste liegt, ist doch wohl einleuchtend. Der Begriff eines Dinges ist ja nicht gegeben, wenn man bloß eine seiner Eigenschaften nennt; sonst könnte man z. B. den Menschen definiren als „ein Wesen welches Phantasievorstellungen bildet". Es heißt mithin nichts weniger, als die Definition der schönen Kunst aufstellen, wenn man sagt sie sey „Nachahmung des Lebens durch Dichtung" oder gar „Nachahmung der schönen Natur". Das Erste lehrten, durch den angeführten Satz des Aristoteles veranlaßt, ältere Schriftsteller; die zweite Erklärung ist das Princip, auf welches im vorigen Jahrhundert Batteux seine bekannte Lehre von der schönen Kunst gegründet hat*). Bei allem Scharfsinn mit welchem das Princip durch-

*) „Les beaux arts, réduits à un même principe", Paris 1746 (deutsch von Adolph Schlegel), und „Cours de belles lettres ou principe de la littérature", Paris 1750 (deutsch von K. W. Ramler).

geführt wird, ist dieselbe doch als vollkommen verfehlt zu betrachten. Sie konnte nicht anders als einseitig werden, da Batteux an die Stelle des Wesens der schönen Künste eine Eigenschaft derselben setzte: zwar eine nothwendige, aber doch eine solche, die mit ihrer eigentlichen Aufgabe keineswegs unmittelbar und zunächst zusammenhängt. Und diese Eigenschaft drückte er noch dazu in einer Weise aus, welche durchaus zweideutig ist, und nothwendig irreführen mußte. Denn die Werke der schönen Künste sind ja doch nicht formell, d. h. im eigentlichen Sinne und vermöge ihres Zweckes, Nachahmungen oder Copien wirklicher Erscheinungen, auch nicht, schöner wirklicher Erscheinungen, noch weniger „der schönen Natur". Die schönen Künste haben ganz andere Aufgaben, und größtentheils viel höhere, als die, durch Copiren die schönen Erscheinungen der sichtbaren Welt zu vervielfältigen; sonst müßte, seit wir die Kunst des Lichtdruckes haben, wenigstens die Malerei als entbehrlich gelten. Aristoteles würde sicher den im Anfange angeführten Satz entweder nicht ausgesprochen oder genauer erklärt haben, wenn er die Begriffsverwirrung und die Extravaganzen vorausgesehen hätte, zu welchen derselbe auf dem Gebiete der schönen Künste in Lehre und Uebung die Veranlassung werden sollte*).

309. Uebrigens, um das bei diesem Anlasse noch zu bemerken, muß das Unternehmen, die schönen Künste insgesammt „auf Ein Princip zurückzuführen", und sie Einem abstracten Begriff unterzuordnen welchen man mit dem Namen „die schöne Kunst" bezeichnet, nach meinem Dafürhalten immer mißlingen. Denn jeder Versuch dieser Art beruht auf der Voraussetzung, als ob sich die besonderen Aufgaben der einzelnen schönen Künste in Eine allgemeine Aufgabe zusammenfassen ließen, für welche alle schönen Künste, jede in ihrer Weise und mit ihren Mitteln, thätig zu seyn hätten. Nun ist aber diese Voraussetzung ganz unrichtig. Jede der schönen Künste hat ihre eigene Aufgabe; in dem Wesen dieser Aufgabe ist es begründet, daß jene zu den „schönen" Künsten gerechnet werden muß: und nicht übt umgekehrt diese letztere Thatsache auf die Bestimmung ihrer Aufgabe irgend welchen Einfluß. Die von dieser Thatsache ganz unabhängigen Aufgaben der einzelnen Künste aber liegen

---

*) Mit dem Gedanken von der Nachahmung der Natur hängt die bombastische Grabschrift zusammen, welche man in der Kirche der heiligen Maria zu den Märtyrern (Pantheon) zu Rom auf dem Grabe des Malers von Urbino liest:

Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, quo moriente mori.

Als den Verfasser dieser „misérable épitaphe que tout le monde connaît" bezeichnet Rio, ohne sie anzuführen, „le soi-disant Platonicien Bembo" (Rio, 4. p. 556). Jedenfalls ließ sich von einem Künstler wie Raffael Besseres sagen.

viel zu weit aus einander, sie sind viel zu verschiedenartig, als daß man sie, ohne ihnen Gewalt anzuthun und sie willkürlich zu ändern, Einer generischen Gesammtaufgabe unterordnen könnte. Haben wir das bereits im ersten Kapitel dieses Abschnittes angedeutet, und geht es einigermaßen bereits aus dem in den weiteren Gesagten hervor, so wird es sich in den folgenden Abschnitten noch entschiedener und klarer herausstellen. „Der übelste Dienst," sagt Grillparzer, „den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämmtlich unter den Namen ‚der Kunst' zusammenzufassen. So viele Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung" *).

Daß ich in der ersten Auflage dieses Buches selber von der Anschauung ausgegangen bin, welche ich durch das Gesagte jetzt als unrichtig bezeichne, habe ich keineswegs vergessen; aber darin wird doch wohl kaum jemand einen Beweis finden wollen gegen meine jetzige Ueberzeugung. Diese ist das Resultat eingehenderer Studien; die meiner früheren Arbeit zu Grunde liegende Annahme war, wie schon allein der vorher besprochene Gedanke des Batteux beweisen könnte, nicht meine Erfindung, und es fällt demnach sowohl das Verdienst derselben als die Verantwortlichkeit dafür denen zu, von welchen ich sie gelernt hatte. Erscheint sie ja doch heute noch vielfach als die herrschende Anschauung; und darf man vielleicht mit Recht großentheils gerade ihr die Disharmonie zur Last legen, welche zwischen den Ideen der Wissenschaft und den Forderungen der Wirklichkeit bezüglich der schönen Künste fort und fort zu Tage tritt, und practische Männer von Einsicht auf die Aesthetik, als auf eine für das Leben werthlose Zusammenstellung aprioristischer Gedanken, mit Geringschätzung herabsehen läßt.

---

*) Grillparzer, Sämmtl. Werke, Bd. 9. S. 142.

Siebentes Kapitel.

Zwei Fragen welche die hedonischen Künste betreffen.

§. 1.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die hedonischen Künste neben jener Wirkung, welche den eigentlichen Zweck ihrer Werke bildet, noch weitere beabsichtigen.

Das bezeichnete Verfahren ist nicht allein vollkommen zuläßig, sondern es trägt nach Horaz, Shakespeare und Lessing sehr wesentlich dazu bei, den ästhetischen Werth der hedonischen Leistung zu erhöhen. Einen schlagenden Beweis hierfür liefern die Erzeugnisse des „Realismus“; die „Ermordung Cäsars“ von Piloty.

310. Zu den „hedonischen“ gehört eine Kunst, wie wir wiederholt, und schon im Anfange dieses Abschnittes gesagt haben, dadurch, daß sie es als ihre unmittelbare und eigentliche Aufgabe betrachtet, durch ihre Erzeugnisse den Menschen ästhetischen Genuß zu vermitteln. Bedarf es keines Beweises, daß eine Leistung sich für diesen Zweck nur in sofern eignen kann, als sie sich durch ästhetischen Werth auszeichnet, so ist anderseits nicht minder offenbar, daß jede Leistung von bedeutendem ästhetischem Werthe eben hierdurch dazu angethan seyn wird, außer dem ästhetischen Genuß noch manche andere, für das geistige Leben vortheilhafte, und darum wünschenswerthe Wirkungen hervorzubringen. Denn es liegt in der Natur der Sache, daß die Beschäftigung mit Erzeugnissen, welche sowohl was ihren Inhalt als was ihre äußere Form betrifft, durch Schönheit, Erhabenheit, Anmuth, Wahrheit, Neuheit und andere ästhetische Vorzüge hervorragen, den Geist bildet und das Herz veredelt. Ja der Genuß welcher sich mit der klaren Erkenntniß der inneren Gutheit naturgemäß verbindet, und durch den die Letztere eben Schönheit ist, hat ja, nach Thomas von Aquin, der Weisheit Gottes gemäß geradezu die Bestimmung, unser Herz für das an sich Gute einzunehmen, uns zur Betrachtung desselben zu treiben, und die Liebe zu demselben in uns zu fördern*); und vollkommen Analoges muß, auf Grund des an der eben bezeichneten Stelle angegebenen ganz allgemeinen Princips, hinsichtlich der anderen vorher genannten ästhetischen Vorzüge gelten. Was aber die Lächerlichkeit und die Komik betrifft, so gewährt auch sie, wo das Niedrige, das Gemeine, das Verkehrte und ethisch Schlechte als Gegenstand derselben erscheint, nicht allein Vergnügen, sondern sie ist überdies wirksam,

*) Oben, N. 117. S. 157 ff.

die ethisch vortheilhafte Gesinnung der Verachtung und des Widerwillens solchen Objecten gegenüber zu beleben.

Ob nun der Künstler, oder damit wir bestimmter reden, der Dramatiker, der Maler, der Dichter, wo er ein Erzeugniß der hedonischen Richtung seiner Kunst liefern will, die hiermit angedeuteten weiteren Wirkungen seiner Leistung auch beabsichtigen darf, ohne hierdurch ein wesentliches Gesetz seiner Kunst zu verletzen?

Es würde ohne Zweifel eine eigenthümliche Kunsttheorie seyn, welche der erschaffenen Vernunft die Anwendung bestimmter für ihre Aufgabe passender Momente vorschriebe, dabei derselben aber nicht gestatten wollte, zugleich Resultate zu beabsichtigen, die den Absichten der unerschaffenen Vernunft zufolge ganz eigentlich die Wirkung eben jener Momente bilden sollen. Aber es ist nicht nöthig, daß wir so hoch hinaufsteigen.

311. Nach Horaz sind jene Dichtungen die eigentlich gelungenen, und finden überall willkommene Aufnahme, welche nicht bloß Vergnügen gewähren, sondern zugleich sey es ethischen sey es intellectuellen Gewinn:

> Der graue Theil des Publicums verdammt
> was ohne Nutzen ist; hingegen steigt
> die junge Mannschaft stolz bei einem ernsten
> Gedicht vorbei. Der aber, der das Nützliche
> so mit dem Angenehmen zu verbinden weiß,
> daß er den Leser unterhält zugleich und bessert,
> vereinigt alle Stimmen. Solch ein Werk
> verdient den Sosiern*) Geld, geht über's Meer,
> macht seines Meisters Namen allen Zungen
> geläufig und der späten Nachwelt werth! 288)

„Von jeher", läßt der große englische Dramatiker den Hamlet sprechen, „von jeher war es der Zweck des Drama's, und er ist es noch jetzt, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre wahren Züge zu zeigen, der Schmach ihr eigenes Bild, jedem Jahrhundert sein Gepräge und jeder Zeit ihre Gestalt" **).

Lessing aber schrieb im Jahre 1768 Folgendes: „Die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken, Liebe zur Tugend, und Haß gegen das Laster wirken, welches Gedicht sollte das nicht? Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln" ***). Eingehender noch, und in einer Weise welche unmittelbar

---

*) Buchhändler in Rom zur Zeit des Horaz.

**) Shakespeare, Hamlet, 3, 2.

***) Lessing, Hamburgische Dramaturgie, N. LXXVIII. u. LXXVII. Bd. 25. S. 189. 182. (Cit. 432.)

unserer Frage entspricht, hatte der Herausgeber der „Dramaturgie" sich fünf Monate früher geäußert. „Einem Character (im Drama) dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die Absicht. Mit Absicht handeln, ist das was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen, und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen, Gebrauches ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größeren Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmeren Theilnehmung: allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharactere verbindet es weitere und größere Absichten: die Absicht uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses dagegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke, zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns Statt hat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu seyn verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführe, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren" *).

Kann hiernach die Antwort auf unsere Frage zweifelhaft seyn? Oder ist es denkbar, daß die Gesetze einer Kunst dem Künstler untersagen könnten, auf eine solche Beschaffenheit seiner Werke bedacht zu seyn und sie zu beabsichtigen, welche dieselben nach Horaz als ganz eigentlich gelungen und allgemeiner Anerkennung werth, nach Shakespeare als den von jeher geltenden Anschauungen entsprechend erscheinen läßt, nach Lessing aber allein im Stande ist, ihnen jene Vollendung zu geben, welche die Schöpfung „des Genie's" von der Leistung „der kleinen Künstler unterscheidet"?

312. Einen schlagenden Beweis für die Wahrheit dieses Lessing'schen Gedankens liefert ein Blick auf die Erzeugnisse des „Realismus". Die Richtung der hedonischen Künste welche man mit diesem Namen zu bezeichnen beliebt hat, setzt den ästhetischen Werth ihrer Leistungen zu-

*) Lessing, Hamburgische Dramaturgie, N. XXXIV. (Bd. 24. S. 248 f.)

nächst oder auch ausschließlich in Eigenschaften derselben, welche an einem kalleotechnischen Werke zwar Vorzüge sind, aber der eigentlichen Schönheit und der Erhabenheit gegenüber durchaus untergeordnete Vorzüge: sie will Genuß bereiten durch die Neuheit, die Seltsamkeit, die Schauerlichkeit oder die Lächerlichkeit der Erscheinungen die sie vorführt, sowie durch die sinnliche Angenehmheit, die Natürlichkeit und Wahrheit, überhaupt die technische Vollendung, ihrer äußeren Darstellung. Bei einem solchen Streben ist diese Richtung freilich nicht in Gefahr, neben dem ästhetischen Vergnügen noch irgend ein weiteres Resultat, das der ethischen Ordnung angehörte, zu beabsichtigen; denn ein solches hervorzubringen, sind Kunstwerke die keinen weiteren Vorzug als die eben genannten haben, nicht im Stande: nur eine Leistung die durch wahre Schönheit oder durch Erhabenheit wirkt, mithin, in welcher Thatsachen der übersinnlichen, insbesondere der ethischen Ordnung hervortreten, kann dazu geeignet seyn. Aber eben so fern wie die bezeichnete Absicht, ist dem Realismus aus demselben Grunde auch die Fähigkeit gerückt, Werke hervorzubringen die sich von den Leistungen „der kleinen Künstler unterscheiden“. Ein Beispiel wird dazu dienen, das was wir sagen wollen, klarer zu machen und es zu bestätigen.

313. Ein viel bewundertes Gemälde auf Leinwand, von Carl Piloty, das sich gegenwärtig in der Staatsgallerie zu Hannover befindet, hat die Ermordung Julius Cäsars zum Gegenstande. Anläßlich einer Ausstellung dieses Bildes in Speyer, im Jahre 1870, hat Wilhelm Molitor dasselbe in den folgenden Worten characterisirt.

„Ohne Widerrede kann ein besserer Repräsentant der neuesten Richtung in der Historienmalerei, als Carl Piloty, kaum gefunden werden. Was historischen Sinn*), Erfindungsgabe, gelungene Composition und effectvolle Technik angeht, läßt dieses staunenswerth gemalte Bild wohl nichts zu wünschen übrig. Die Disposition des Ganzen verräth den plastischen Meister, die Gruppen sind mit feinem künstlerischem Gefühl angeordnet, die Zeichnung ist correct, die Farbengebung wahr und harmonisch, und endlich das historische Costüm mit der größten Sachkenntniß, und dennoch frei und malerisch behandelt.

„Julius Cäsar, der allgewaltige Dictator, sitzt, mit goldenem Lorbeer bekränzt, in der Purpurtoga inmitten der Senatscurie zu Füßen der Pompejusstatue, welche man noch heute zu Rom im Palast Spada erhalten wissen will. In der Linken hält er das Scepter, mit der Rechten sucht er sich befrembet der ungestümen Zudringlichkeit der Verschworenen zu erwehren, welche, als Bittsteller vor ihm niedergesunken, ihn umdrängen. Schon hat Tullius Cimber, der zunächst Knieende, ihm die

*) Vielmehr „archäologischen“ Sinn; vgl. unten S. 453 f.

Toga von den Schultern gezerrt, und der vornehm strafende Blick Cäsars trifft den allzu Kühnen. Hinter dem Marmorsessel des Dictators aber steht schon der Mitverschworene Casca mit hochgeschwungenem Stahle, der die Brust des erlauchten Schlachtopfers sucht. Zur linken Seite steht die markige ausdrucksvolle Gestalt des Brutus, dessen Hand, wie die übrigen Mitwissenden, den Dolch unter den Falten der Toga verbirgt. Gegenüber sitzen im Halbdunkel der Halle ahnungslose Senatoren, deren einer eben erst in jähem Schreck auf die Unthat aufmerksam wird. Dagegen fällt mit prächtiger Reflexwirkung der helle Sonnenstrahl auf die in dem Hintergrunde des Porticus lauernden Verschworenen, welche mit gespannten Mienen den Verlauf der tragischen Scene verfolgen. Nicht minder gelungen und von trefflicher Erfindung ist die Gruppe der Eingeweihten zur Rechten Cäsars, wie die übrigen Physiognomien der Hauptfiguren, lauter characteristische Römerköpfe. Architectur und Perspective sind höchst wirksam angeordnet und mit vollendeter Kunst durchgeführt; und um auch dieses Meisterstück der Technik nicht zu verschweigen der die reich bewegte Hauptgruppe spiegelnde Musivboden ist von einer so täuschenden Behandlung der Farbe und des Pinsels, daß man die einzelnen Stücke des antiken Marmors greifen zu können glaubt.

„So rundet sich das Ganze zu einem harmonisch vollendeten Bilde ab, vor welchem wir in Staunen gefesselt stehen. Aber wir wären begierig, zu erfahren, ob auch schon Beschauer vor dieser Leinwand gestanden, die innerlich ergriffen oder mächtig hingerissen gewesen. Wir bezweifeln dieses. Und doch bleibt das eigentliche Ziel jedes Kunstwerkes gerade jene mehr oder minder starke Bewegung der Seele zu dem Kunstgebilde hin, jene sympathische Einwirkung auf den Geist des Beschauers, worin das Geheimniß des eigentlichen Kunstgenusses beruht . . .“ *).

Offenbar fehlt es dem hier beschriebenen Bilde nicht an ästhetischem Werthe. Warum findet der Beschauer durch dasselbe dennoch nicht den eigentlichen ästhetischen Genuß, den wir von den Leistungen der hedonischen Künste, von den bedeutenderen namentlich, erwarten? Weil unter den Momenten auf die sich der ästhetische Werth dieses Bildes gründet, gerade das vorzüglichste, das unentbehrlichste, kurz dasjenige fehlt, ohne welches der ästhetische Werth einer Erscheinung aus dem menschlichen Leben niemals irgendwie bedeutend seyn kann.

314. Ueber das Leben der Menschen, über die Geschicke der Menschheit, wacht und waltet die Vorsehung Gottes; in den Ereignissen aus denen sie sich zusammensetzen, offenbart sich seine Weisheit, seine Gerech-

---

*) „Die Rheinpfalz“, 2. Dec. 1870, N. 281. Der Artikel ist „W. M.“ unterzeichnet; daß wirklich Molitor der Verfasser ist, wurde mir von dem ehemaligen Redacteur des genannten Tagesblattes, Dr. Zimmern, ausdrücklich bezeugt.

tigkeit, seine Güte. Anderseits gehört das menschliche Leben wesentlich und an erster Stelle der ethischen Ordnung an. Diese zwei Rücksichten sind es welche das ästhetisch Werthvollste bezeichnen, das in Erscheinungen aus dem menschlichen Leben hervortreten kann: die Offenbarung der genannten Eigenschaften Gottes, und bedeutende ethische Vorzüge der handelnden Personen. Ereignisse in denen sich weder das Eine noch das Andere findet, haben deßhalb immer nur geringen ästhetischen Werth, und können für hervorragende kalleotechnische Leistungen niemals geeignet seyn; wo hingegen der Künstler mit richtigem Tacte einen Zug von der bezeichneten nothwendigen Beschaffenheit gewählt hat, aber — sey es aus Unvermögen sey es mit Absicht — das in demselben liegende ästhetisch Werthvollste nicht zum Ausdrucke bringt, da kann die Aesthetik sein Werk, bei aller technischen Vollendung, nur als mißlungen betrachten.

Machen wir von diesem Grundsatze die Anwendung auf das Gemälde Piloty's. Julius Cäsar steht, bei allen Fehlern seines Characters, in der Weltgeschichte da als eine, für das Heidenthum während der Periode tiefen Verfalles, ethisch und social wahrhaft große Erscheinung; „den Größten aller Römer“ nennt ihn einer unserer besten Historiker, „den größten Staatsmann der alten Welt“, „den genialsten Monarchen“ *). Die römische Republik hatte sich selbst überlebt: sie bedurfte gerade eines solchen Mannes wie ihn die Vorsehung in Cäsar ihr geschenkt; und daß sein Tod für Rom und die von ihm beherrschte Welt ein großes Unglück war, das bewiesen die Wirren, die Bürgerkriege, die Proscriptionen welche sich an die Blutthat vom 15. März unmittelbar anschlossen. Jene Sechzig aber die sich gegen den Wohlthäter seiner Zeitgenossen und ihren eigenen verschworen hatten, waren „durchgehends unbedeutende Leute, die nur so lange eine Rolle zu spielen vermochten, als sie sich dem überlegenen Geiste Cäsars als Werkzeuge hingaben, und dann nochmals, als sie in unsäglicher Verblendung denselben ermordeten. Innerlich gespalten, über ihre nächsten Ab- und Aussichten völlig unklar, waren sie nur darin einig, nach Befriedigung der Rachegelüste auch den eigenen Vortheil nicht zu vergessen.“

Von den zwei Männern welche an der Spitze der Verschwörung standen, „war der Eine, M. Junius Brutus, ohne politische und sittliche Interessen, der philosophischen Schwätzerei jener Zeit völlig anheimgefallen. Nach Verstoßung seiner ersten Gemahlin Claudia mit Cato von Utica verschwägert, hatte er sich mehr und mehr in jene unfruchtbare theoretische Construction politischer Phantasien eingelebt, denen die tugendhafte aristocratische Republik als letztes Ziel vorschwebte. Die pathetischen Grundsätze hatten ihn zwar nicht an schnödestem Wucher mit den Provincialen

*) J. B. Weiß, Lehrbuch der Weltgeschichte, Bd. 1. (Wien 1859) S. 613. 633.

gehindert; aber als er jetzt einen ‚Tyrannen‘ stürzen wollte, da glaubte er mit guten Wünschen und salbungsvollen Reden kluges und entschlossenes Handeln ersetzen zu können. Bedeutender als Brutus war der Zweite, C. Cassius. Nach dem Bürgerkriege von Cäsar begnadigt und durch dessen versöhnliches Entgegenkommen herangezogen, hatte er sich von ihm zum Legaten, Prätor und Statthalter machen lassen, ohne jedoch hierdurch zu einer wirklichen Aussöhnung bestimmt zu werden. In finsterer Verschlossenheit hegte er den Haß gegen den ‚Tyrannen‘, der noch durch persönliche Momente — er konnte sich von Cäsar zurückgesetzt glauben — geschärft wurde. Rachsucht und Ehrgeiz leiteten seine Schritte; nur der Mangel an Genossen hatte den unheimlichen finstern Gesellen bis jetzt von entscheidenden Schritten abgehalten. Kaum ist je ein weltgeschichtliches Unternehmen mit gleicher Kurzsichtigkeit und gleichem Unverstande ins Werk gesetzt worden, wie die Ermordung Cäsars“ *).

Die hiermit angedeuteten historischen Thatsachen zu berücksichtigen; die intellectuelle und ethische Größe Cäsars und die hohe Bedeutung seiner socialen Stellung, innerhalb der Gränzen der den hedonischen Künsten zustehenden Freiheit **), noch idealer zu gestalten; diesen Rücksichten gegenüber anderseits die Bedeutunglosigkeit, den knabenhaften Leichtsinn und Fanatismus seiner Mörder und die häßlichen Motive ihrer That in angemessener Weise noch zu verschärfen; dem einen wie dem anderen dieser zwei Momente endlich durch die Darstellung auf seinem Bilde klaren anschaulichen Ausdruck zu geben: das war die Aufgabe des Malers, wenn er den in Rede stehenden Vorwurf behandeln wollte. Statt dessen führt Piloty, mit einem Aufwande von Natürlichkeit und philosophischer Wahrheit in der Darstellung, und von bewunderungswürdiger Technik, dem Beschauer einfach einen in Rom vier oder fünf Jahrzehnte vor der Ankunft des Herrn vorgefallenen politischen Meuchelmord vor, ohne den ethischen Werth der dabei betheiligten Personen, ohne die moralische und die weltgeschichtliche Bedeutung der grausigen That selbst, auch nur durch das mindeste Zeichen zu verrathen. In diesem unverständigen Realismus seines Verfahrens liegt der Grund, weßhalb der edle Molitor sehr mit Recht bezweifelt, „ob auch schon jemand vor dem Bilde gestanden, der innerlich ergriffen oder mächtig hingerissen gewesen“; weßhalb derselbe, abermals sehr mit Recht, das Werk nur „dem historischen Genre zuzuweisen“ sich in der Lage sieht, das nahe an das „Kunststück“ streift. Das Gemüth des Menschen ist zu nobel angelegt, als daß es bloß in prächtigen Farben und dem Leibe nach schönen Gestalten und kunstreicher

*) Nach Hermann Schiller, Geschichte der Römischen Kaiserzeit, Bd. 1. (Gotha 1883) S. 7—9.

**) Vgl. oben N. 301. S. 433.

Lichtwirkung eigentlichen, wahren Genuß zu finden vermöchte; das Gemüth des Menschen ist, Dank der Liebe dessen der ihn gemacht, zu tief moralisch, die ewigen Gesetze des freien Thuns sind mit seinem ganzen Fühlen und Seyn zu innig verwachsen, als daß es in der technisch noch so vollendeten Darstellung eines schrecklichen Ereignisses, welche sich dabei in Rücksicht auf die ethische und sociale Bedeutung desselben ganz verständnißlos und indifferent zeigt, etwas mehr sehen könnte, als eine Vergeudung reicher technischer Mittel, und die werthlose Anstrengung eines Talents, das nach den Absichten Gottes viel Größeres zu leisten berufen war.

Freilich sind die entgegengesetzten Anschauungen, wie in der Uebung der Künste, so auch in der ästhetischen Kritik gegenwärtig weit und breit die herrschenden. „Welches die Tendenz eines Kunstwerkes sey, ob es versittlichend, erfrischend, erhebend wirke, oder ob es dem Laster Vorschub leiste, ob es irgend welcher Idee diene, ob es eine locale, eine geschichtliche oder sonst eine Bedeutung habe, oder nicht, das Alles wird keiner Beachtung werth gefunden. Nur das materielle, sensualistische Moment fällt in die Wagschale: mit gewichtiger Kennermiene erörtert man die Correctheit der Zeichnung, Pinselführung und Anatomie, spricht von Localfarben, Lasuren, Tönen, Tinten, Impasto und dergleichen mehr; ob Blut, Leben, Seele, Geist, Genie vorhanden ist, kömmt gar nicht oder doch nur ganz nebenher in Betracht" *). Aber so weit auch Anschauungen dieser Art die Herrschaft führen, es bleibt doch unumstößlich wahr, daß, um mit Adalbert Stifter zu reden, „die Richtigkeit der Mache, die Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung, die täuschende Wahrheit der Darstellung, und ähnliche Fertigkeiten die sehr Viele lernen, in Kunstwerken nichts weiter sind als das Handwerkszeug" **).

Ganz Analoges ließe sich von zahllosen Erzeugnissen der Poesie sagen, die sich durch Treue, Anschaulichkeit, Natürlichkeit und Wahrheit der Darstellung, durch einen Reichthum glänzender Schilderungen und treffender Bilder, durch fließende reiche Sprache und den tadellosesten Versbau auszeichnen, aber in keinem ihrer Charactere irgendwie hervorragende ethische Größe, in keinem Ereignisse die Leitung einer höheren Macht und Weisheit, oder das Eingreifen einer vergeltenden ewigen Gerechtigkeit hervortreten lassen.

315. Wir sind nicht der Meinung, als ob der „Realismus", dessen Wesen wir hiermit angedeutet haben, einzig eine Folge jener ästhetischen Theorie wäre, welche die in unserer Ueberschrift enthaltene Frage mit

*) A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (Leipzig 1855) S. 15.

**) Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 66. S. 278.

„Nein“ beantwortet. Diese Verirrung hat tiefere, weiter sich verzweigende Wurzeln; und wir werden im zehnten Abschnitt sehen, wieviel namentlich gerade Lessing, den wir den Realismus in der Dramatik und Poesie verwerfen hörten, für die Begründung desselben in den zwei bildenden Künsten geleistet hat. Was wir hier darthun wollten, das ist lediglich dieses: wie sehr es ästhetisch nicht allein zuläßig, sondern fast schlechthin nothwendig sey, daß der Künstler bei hedonischen Leistungen außer dem ästhetischen Genuß noch anderartige Wirkungen von Werth beabsichtige. Denn das Außerachtlassen solcher weiterer Wirkungen führt unausweichlich zu einer Praxis in deren Producten, so sehr sie technisch vollendet erscheinen, das wesentlichste Moment des ästhetischen Werthes vermißt wird; welche sich darum in kalleotechnischer oder ästhetischer Beziehung über die flachste Mittelmäßigkeit niemals erheben kann.

Etwas Anderes würde es freilich seyn, wenn der Künstler nicht neben der hedonischen Wirkung, sondern vor dieser, nicht an zweiter sondern an erster Stelle, nicht als mittelbaren und entfernteren, sondern als den eigentlichen und unmittelbaren Zweck seiner Leistung, die intellectuelle oder die ethische Förderung Anderer ins Auge fassen wollte. Dadurch würde er aufhören, im Dienste einer hedonischen Kunst zu arbeiten; und seine Werke würden entweder einfach mißlingen, oder sie müßten einer anderen Kunst, z. B. der Geschichtschreibung, oder der lehrenden Beredtsamkeit, zugewiesen werden. Solange dagegen die eigentlich und an erster Stelle beabsichtigte Wirkung des Werkes der ästhetische Genuß bleibt, steht es dem Künstler vollkommen frei, außer diesem noch ein weiteres, das Wohl der Menschheit förderndes Resultat anzustreben: und weit entfernt, den ästhetischen Werth seiner Leistung irgendwie zu beeinträchtigen, wird ein solches Verfahren vielmehr wesentlich dazu beitragen, denselben um Vieles zu erhöhen. „Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntniß geben; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging“ *).

Man begegnet oft der Klage über „Tendenzpoesie“, „Tendenzstücke“. Seltsamer Weise pflegt diese Klage aber vorzugsweise dann zu ertönen, wenn die „Tendenz“ auf das Wohl der Menschheit zielt, indem das Kunstwerk etwa stark verbreiteten Fälschungen historischer Thatsachen oder ethischer Anschauungen entgegenwirkt. Wo dagegen unter dem Schilde irgend welcher schönen Kunst für die Lüge, für das Laster, für den Ruin

*) Goethe, bei Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (Leipzig 1837, 2. Aufl.) Bd. 1. S. 302.

der Menschheit gearbeitet wird, da findet man jegliche „Tendenz" mit den Forderungen der Aesthetik vollkommen vereinbar.

§. 2.

Ob jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in den Werken der hedonischen Künste, auch als ein Verstoß gegen die Gesetze der Aesthetik gelten müsse.

Zur Erklärung. Unumstößliche Grundsätze der Ethik und der Pädagogik, nach Plato und Quintilian. Wie die Aesthetik der Neuzeit diesen Grundsätzen gegenüber verfährt. Ihre verneinende Antwort auf unsere Frage. Von der Wissenschaft kann die Letztere nur im bejahenden Sinne beantwortet werden; Beweis.

316. Was wir mit dieser zweiten Frage wollen; wo die Leistungen der hedonischen (aber nicht „schönen") Künste seyen die wir dabei im Auge haben: das brauchen wir wohl kaum ausdrücklich zu sagen. Wer indeß darüber im Unklaren wäre, der werfe nur einen Blick in unsere Theater, wo, — um mit Eichendorff zu reden, — in Trauerspielen und Melodramen Ehebruch, Blutschande, Rothzucht, Mord und Todtschlag, Operngebrüll und Paukenknall und eingeschobene Ballets gar anmuthig mit einander abwechseln; der erbaue sich an den Leistungen jener Lyrik, welche an die Stelle der Poesie eine in Haß und Hoffart betrunkene Rhetorik gesetzt hat, in der sie fanatisch die Freiheit des Blocksbergs proclamirt; der überzeuge sich, durch die Belege welche Wilhelm Ranke in seinen „Verirrungen der christlichen Kunst" liefert, von dem schauderhaften Einfluß, den die nackten Helden der Berliner Schloßbrücke auf die sittliche Corruption der preußischen Hauptstadt geübt; der studire den Socialismus, die frivole Salonweisheit, den ästhetisirten, in endlich errungener Freiheit wie das Thier mit den Lüsten spielenden Materialismus, die Apotheose des Lasters, in der noch immer steigenden Fluth von Romanen, die sich zum Theil unter einander auf das wüthendste anfeinden, verleumden und bekriegen, aber sofort wie Ein Mann zusammenstehen, wo es etwa gilt gegen das positive Christenthum oder die Kirche Front zu machen*). Die Forderungen der christlichen Ethik werden von den Leistungen der verschiedenen Künste verläugnet, so oft sie Institutionen die in der menschlichen Gesellschaft zu Recht bestehen, von der Kirche anerkannte Corporationen, oder edle geschichtliche Charactere, entstellen und der Verachtung überantworten, oder umgekehrt das moralische Gefühl fälschen, indem sie historische Niederträchtigkeiten mit dem Scheine sittlicher

---

*) Vgl. Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Schluß.

Größe umgeben. In offenem Gegensatze zu den Forderungen der christlichen Ethik arbeitet jene Richtung, welche für die Antike schwärmt, aber sich, um wieder mit Eichendorff zu reden, vom classischen Alterthum nur die sittliche Fäulniß gemerkt hat, von seiner plastischen Darstellung nur das Nackte, von seiner durchsichtig heiteren Lebensansicht nur die Liederlichkeit, und von den Philosophen den Epicur. Wie ein Hohn auf alle Forderungen der christlichen Ethik stellt sich jene zum Entsetzen fruchtbare Literatur dar, in deren Machwerken Egoismus, Ehrgeiz und Intrigue gelehrt, das Duell und der Selbstmord gutgeheißen, unversöhnliche Feindschaft, Rache, Ungehorsam und Auflehnung gegen Gott und von Gott gesetzte Obere als den Menschen veredelnde, bewunderungswürdige, über Tadel und Strafe erhabene Handlungsweisen aufgeführt werden; jene die Menschheit von Grund aus verderbende Büchermacherei, die in Vers und Prosa die „Glückseligkeit", das heißt die Fülle alles sinnlichen Genusses und die Befriedigung jeder Begierde, als das höchste Ziel des Menschen predigt, Aergerniß und Verführung mit den glänzendsten Farben malt, freche Schamlosigkeit als Unbefangenheit und Naivität darstellt, den Ehebruch rechtfertigt, den Kindesmord entschuldigt, der Zweifelsucht und dem Unglauben seine Sophismen liefert, den vollendetsten Indifferentismus als Tugend anpreist, die Religion entbehrlich, ihre Forderungen übertrieben, ihre Gebote unmöglich, ihre Uebungen und Heilsmittel verächtlich erscheinen läßt. In welchem Sinne die Wissenschaft der schönen Künste über Producte dieser Art zu urtheilen habe, das soll sich aus der Beantwortung unserer Frage ergeben.

317. In dem zweiten seiner Dialoge „Ueber die Gesetzgebung" läßt Plato den Bürger von Athen zu seinen Freunden also reden: „Wenn jemand an der Unsittlichkeit in Bildern oder Liedern Vergnügen findet, bringt ihm das Schaden? und ist es umgekehrt vortheilhaft, wenn Andere im Entgegengesetzten Genuß suchen?" „So scheint es wenigstens," antwortet Clinias von Creta etwas unentschieden. „Scheint es bloß?" fährt der Athener fort; „ist es nicht vielmehr gewiß und unvermeidlich, daß die Folgen dieselben seyen, wie wenn einer von den schlechten Beispielen sittlich verkommener Menschen umgeben ist, und daran Gefallen findet statt sie zu verabscheuen, — hie und da vielleicht ein Wort des Tadels fallen läßt, aber nur wie im Scherz? Ein Solcher wird nothwendig gerade so einer werden, wie die an denen er Gefallen findet, auch wenn er sich schämt sie offen zu loben. Kann uns aber etwas Schlimmeres als das, aus der Verbindung mit Menschen erwachsen?" Clinias stimmt bei, und der Athener fragt weiter: „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger, und die gesammte Jugend, lehren dürfen was immer ihm

Vergnügen macht, gleichviel ob er sie dadurch für die Tugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?" „Das wäre wider alle Vernunft" *), antworten einstimmig die beiden Freunde von Creta und Lacedämon. „Und doch", sagt der Athener ernst, „und doch ist das überall vollkommen erlaubt, Aegypten allein ausgenommen" **).

Unserer Zeit kommen Anschauungen dieser Art befremdend vor. „Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig, und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maaße er jede Art desselben verstatten will" ***). Man beachte, daß diese Worte einem Manne angehören, den die moderne Wissenschaft, vor Allem wo es sich um die Künste handelt, nicht hoch genug erheben kann. In der Andeutung des Grundes freilich, warum die Gesetzgebung berechtigt sey, für die hedonischen Künste Vorschriften festzustellen, hat Lessing offenbar geirrt. Oder fühlt sich etwa die Sanitätspolizei bloß berufen, auf jene Nahrungsmittel ein wachsames Auge zu haben die „entbehrlich" sind und fast nur dem Luxus dienen, indeß sie die nothwendigen, Brod, Fleisch, Milch, der Gewissenlosigkeit und der Gewinnsucht der Betrüger anheimgibt? Nicht deßhalb bedarf sowohl die Wissenschaft als die Kunst der Ueberwachung durch die von Gott gesetzten Gewalten, weil das was sie der Menschheit vermitteln, entbehrlich oder nothwendig ist: sondern darum, weil die eine wie die andere zur Schädigung der Gesellschaft mißbraucht werden kann, deren Wohl zu fördern sie Gott der Herr bestimmt hat.

Aber wenden wir uns wieder der Weisheit Plato's zu. Mit auffallender Ausführlichkeit behandelt er den Gegenstand von dem wir reden, zunächst vom Standpunkte der Pädagogik und in Rücksicht auf die Erzeugnisse der Poesie, in einem anderen Werke, „Von der Staatsverfassung, oder über die Gerechtigkeit". „Ist nicht", sagt Socrates dort zu seinen fünf Freunden, „ist nicht in allen Dingen der Anfang von der größten Bedeutung, vor Allem aber, wenn es sich um junge Leute und um Erziehung handelt? Denn in der Jugend ist die Seele für jeden Eindruck äußerst empfänglich, und nimmt das bildsame Gemüth jegliche Gestalt an,

---

*) Οὔτοι δὴ τοῦτό γε λόγον ἔχει.

**) Plat. de leg. l. 2. Steph. 656 a-d. Bip. 8. p. 65.

***) Lessing, Laocoon, II. (Berlin 1805) S. 11 f.

die man ihm geben will. Werden wir mithin ohne Weiteres gestatten, daß unsere jungen Leute mit jedem beliebigen Erzeugniß der Dichtkunst, was auch der Inhalt desselben und wer immer der Verfasser sey, bekannt werden, und dadurch Anschauungen und Grundsätze in sich aufnehmen, die in den meisten Fällen mit jenen Ideen in geradem Widerspruch stehen, welche dereinst, wenn sie erwachsen sind, ihre Gesinnung und ihr Handeln beherrschen müssen?" „In keiner Weise," antworten die Freunde, „nie und nimmer dürfen wir das zugeben." „Wir müssen mithin", folgert Socrates, „über die Dichter genaue Aufsicht führen: und wenn sie etwas Gutes liefern, dieses auswählen, Alles dagegen, was nicht gut ist, verwerfen. Was wir in dieser Weise ausgewählt haben, das müssen wir dann den Erzieherinnen und den Müttern empfehlen, damit sie es für die Jugend verwerthen, und dieselben anweisen, auf die Bildung des Herzens ihrer Kinder noch weit größere Sorgfalt zu verwenden, als auf jene Dinge, welche die Bedürfnisse ihres leiblichen Lebens betreffen. Unter jenen Werken der Dichtkunst aber, mit denen man gegenwärtig die Jugend bekannt zu machen pflegt, sind sehr viele, die wir wegschaffen müssen" *). Nach einiger Zeit wiederholt Socrates mit Nachdruck denselben Gedanken. „Was der Mensch in seiner Jugend in seine Seele aufnimmt, das pflegt sich unauslöschlich seinem Herzen einzuprägen, und seine Anschauungen für das ganze Leben zu bestimmen. Darum liegt Alles daran, daß die Werke der Poesie mit denen er sich in jener Zeit befaßt, in jeder Rücksicht allen Anforderungen, der Sittlichkeit sowohl als der Religion, vollkommen entsprechen" **).

Hierauf wird näher angegeben, welche Stücke und Stellen, zunächst aus den drei großen griechischen Dichtern Homer, Hesiod und Aeschylus, für junge Leute nachtheilig seyen, und darum ihnen nicht bekannt werden dürfen. Die Grundsätze aber nach denen Socrates bei dieser Ausscheidung verfährt, und die er in seinem Vortrage wiederholt hervorhebt, lassen sich auf diese zwei zurückführen.

Erstens. Verderblich für die Jugend, darum ihr durchaus vorzuenthalten, sind Werke der Poesie, welche falsche, niedrige, unwürdige Vorstellungen von den Göttern erzeugen: denn sie vernichten das religiöse Gefühl. „Wo ein Dichter", mit diesen Worten schließt Socrates den zweiten Dialog, „wo ein Dichter unwürdige Dinge dieser Art von den Göttern vorbringt, da werden wir uns energisch wider ihn erheben, und sein Werk zurückweisen: und wir werden um keinen Preis gestatten, daß die Lehrer beim Unterricht sich eines solchen Werkes bedienen, wenn uns anders daran gelegen ist, daß unsere Kinder die Götter ehren und fürchten

*) Plat. de republ. 2. Steph. p. 377. Bip. 6. p. 247.

**) Plat. l. c. Steph. 378. Bip. 250.

lernen, und soweit es dem Menschen gegeben ist, ihnen ähnlich zu werden trachten" *).

Zweitens. Verderblich für die Jugend, darum aus ihren Händen um jeden Preis zu entfernen, sind nicht minder jene Erzeugnisse der Dichtkunst, in denen falsche sittliche Grundsätze entweder offen ausgesprochen, oder stillschweigend vorausgesetzt, und dadurch um so wirksamer verbreitet werden. Wenn der Held des Stückes, oder andere darin auftretende Personen, sich bedeutender sittlicher Verkehrtheiten schuldig machen, und moralisch schlechte Grundsätze zur Schau tragen: wenn sie feige und weibisch, oder Sclaven der Eßlust oder des geschlechtlichen Triebes, oder habsüchtig, bestechlich, gierig nach Geschenken, ungerecht oder grausam und hart gegen Untergebene, oder jähzornig, oder Betrüger, oder Verächter der Götter, oder ungehorsam gegen höher Stehende sind, — der Dichter aber für Schlechtigkeiten dieser Art kein Wort der Mißbilligung hat, vielmehr die Betreffenden dennoch als sittlich große Charactere, als der Bewunderung, der Verehrung und der Theilnahme ganz würdig erscheinen läßt; dann kann die Lectüre solcher Werke nicht anders als abstumpfend und vernichtend wirken für das moralische Gefühl. „Und mögen dieselben noch so poetisch erscheinen, und von der großen Menge noch so gern gelesen werden, wir dürfen sie unsern Kindern um so weniger in die Hand geben, je mehr sie unter anderen Rücksichten ästhetisch vollendet sind. Denn gerade in je höherem Maaße das Letztere der Fall ist, um so verderblicher wird ihre Wirkung seyn. Ein Jeder der sie liest, wird daraus lernen, seinen eigenen Verkehrtheiten gegenüber volle Nachsicht zu üben, da er sich ja überzeugt hat, daß Menschen die ihm von den Meistern der Kunst als der Bewunderung werth, und als Muster der Tugend vorgeführt wurden, von den gleichen Verkehrtheiten nicht frei seyn durften. Dichtungen dieser Art also müssen wir wegschaffen, wenn sie unseren jungen Leuten nicht die unfehlbare Veranlassung werden sollen zum sittlichen Ruin" **).

Das sind, in gedrängter Zusammenstellung, die Grundsätze, nach denen die Socratische Wissenschaft die Zuläßigkeit von Erzeugnissen der Poesie und überhaupt aller schönen Künste, zunächst für die Jugend, beurtheilt wissen will. Ganz die nämlichen Anschauungen vertrat übrigens, Jahrhunderte später, noch ein anderer Heide, der römische Rhetor Quintilian. „Vor Allem", schreibt dieser, „muß ich mit Nachdruck darauf aufmerksam machen, daß die Jugend, weil ihr Gemüth noch weich, und wie ein leeres Gefäß ist, Alles viel tiefer in sich aufnimmt, was ihr geboten wird: weßhalb denn mit aller Sorgfalt darauf zu sehen ist, daß

*) Plat. l. c. Steph. 383. Bip. 259.

**) Plat. de republ. 3. Steph. 387. 391. Bip. 6. 263. 272.

die Werke mit denen man dieselbe sich beschäftigen läßt, nicht nur in edler Sprache geschrieben, sondern weit mehr noch, daß sie rein und sittlich gut seyen. Die Lectüre dramatischer und lyrischer Dichter ist zu empfehlen, aber vorausgesetzt, daß man eine gewissenhafte Auswahl treffe, nicht nur unter den Dichtern selbst, sondern auch in Rücksicht auf die verschiedenen Theile ihrer Werke. Denn die griechischen Dichter sind oft viel zu frei: und auch von Horaz möchte ich manches Stück mit jungen Leuten nicht durchnehmen" *).

318. Aber, denkt vielleicht ein Leser, das sind Grundsätze der Ethik und der Pädagogik; was soll sich aus diesen hinsichtlich der im Anfange von uns gestellten Frage ergeben? — Es war, indem wir diese Grundsätze vorführten, keineswegs unsere Absicht, aus denselben in dieser Beziehung eine Folgerung zu ziehen. Sie gehören einer Wissenschaft an, die von der Aesthetik verschieden ist: aber sie sind unbestreitbar wahr, wahr unter allen Umständen und Voraussetzungen; und sie betreffen anderseits gerade jene Werke des menschlichen Geistes, mit denen die Aesthetik sich befaßt, können mithin nicht als ein Thema angesehen werden, das der Letzteren fremd wäre. Vielmehr muß sie es als eine sehr berechtigte Forderung anerkennen, wenn man von ihr erwartet, daß sie Anweisungen von solcher Bedeutung nicht einfach ignorire und mit Stillschweigen übergehe, sondern gern dazu mitwirke, daß dieselben Beachtung finden; wenn ihr anders daran liegt, als eine Wissenschaft zu gelten, die wie jede andere Wissenschaft sich berufen fühlt, der Wahrheit Zeugniß zu geben, und das Beste der Menschheit nach Kräften zu fördern.

Verführe die Aesthetik der Gegenwart wirklich in dieser Weise, dann wäre eine Erörterung über die von uns in der Ueberschrift aufgestellte Frage unnöthig. Denn die in der vorigen Nummer angegebenen Grundsätze würden in diesem Falle genügen, um jeden Verstoß gegen die Gesetze der Ethik, und zwar der christlichen, in den Werken der hedonischen Künste als unzuläßig und verwerflich erscheinen zu lassen. Aber die moderne Wissenschaft der schönen Künste thut vielfach gerade das Gegentheil. Nicht nur, daß sie an den Principien der Ethik und der Pädagogik, als ob diese zwei nicht eben so gut Wissenschaften wären wie sie selber, vornehm vorbeigeht: sie weist diese zwei, wo sie gegen das unmoralische Gebahren sich so nennender „schöner" Künste Einsprache erheben wollen, mit Verachtung zurück, und thut dafür ihrerseits — wie noch jüngst durch den Mund eines Kritikers der hoch verehrt wird — den gelehrt klingenden Ausspruch: „Das Unsittliche ist an sich in der Dichtung nicht unerlaubt, sondern nur das Unästhetische."

Gelehrt freilich nimmt sich dieses Orakel nur deßhalb aus, weil es

---

*) Quintil. Inst. orat. 1. c. 8.

den Meisten unverständlich ist. Drücken wir das darin Gesagte einfach und klar aus, so verwandelt sich dasselbe in diesen Satz: „Verstöße gegen die Forderungen der christlichen Ethik sind keineswegs in allen Fällen auch Verstöße gegen die Gesetze der Aesthetik, sondern einzig dann, wenn sie Verstöße gegen die Gesetze der Aesthetik sind.“ Der erste Theil dieser Sentenz ist, unserer Frage gegenüber, offenbar die verneinende Antwort auf dieselbe; was aber der zweite soll, das mag der verständige Leser entscheiden.

319. Trotz dieser Verneinung von Seiten der modernen Aesthetik sind unserseits wir der Ueberzeugung, daß die Frage um die es sich handelt, von der Wissenschaft nicht anders als bejahend beantwortet werden kann. Jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in den Werken der hedonischen Künste muß in allen Fällen auch als ein Verstoß gegen die Gesetze der Aesthetik gelten. Warum?

Constatiren wir, bevor wir das sagen, zunächst die interessante Thatsache, daß es Stunden gegeben hat, wo selbst Schiller unsere Ueberzeugung theilte. Denn eine solche Stunde war es doch ohne Zweifel, in welcher der philosophirende Dichter die folgenden Sätze schrieb. „Man glaubt den Künsten einen großen Dienst zu erweisen, indem man ihnen, anstatt des frivolen Zweckes, zu ergötzen, einen moralischen unterschiebt, und ihr so sehr in die Augen fallender Einfluß auf die Sittlichkeit muß diese Behauptung unterstützen. Man findet es widersprechend, daß dieselbe Kunst, die den höchsten Zweck der Menschheit in so hohem Maaße befördert, nur beiläufig diese Wirkung leisten, und einen so gemeinen Zweck, wie man sich das Vergnügen denkt, zu ihrem letzten Augenmerk haben sollte. Aber diesen anscheinenden Widerspruch würde, wenn wir sie hätten, eine bündige Theorie des Vergnügens und eine vollständige Philosophie der Kunst sehr leicht zu heben im Stande seyn. Aus dieser würde sich ergeben, daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei thätig sey. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervorbringung dieses Vergnügens ein Zweck sey, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne; daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse. Für die Würdigung der Kunst ist es aber vollkommen einerlei, ob ihr Zweck ein moralischer sey, oder ob sie ihren Zweck nur durch moralische Mittel erreichen könne: denn in beiden Fällen hat sie es mit der Sittlichkeit zu thun, und muß mit dem sittlichen Gefühl im engsten Einverständniß handeln“ *).

---

*) Schiller, 11, 511 f. (Cit. 54.)

Was jetzt den Beweis unseres Satzes angeht, so lassen sich die Gründe dafür auf zwei Gedanken zurückführen. Jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik beeinträchtigt nothwendig die Wirkung, welche hervorzubringen den Gesetzen der Aesthetik zufolge das hedonische Kunstwerk sich eignen soll, — und wenn er bedeutend ist, so macht er diese Wirkung einfach unmöglich; das ist der eine Gedanke. Und der zweite ist dieser: Jeder Verstoß der bezeichneten Art steht in Widerspruch mit der Forderung, welche hinsichtlich der Beschaffenheit hedonischer Leistungen von der Aesthetik gestellt werden.

Und um zunächst diesen zweiten Gedanken zu berücksichtigen: alles ethisch Schlechte ist nothwendig häßlich; das haben wir im ersten Buche hinlänglich nachgewiesen. Steife Satzconstructionen, ein kakophonischer Styl, metrisch unrichtige Verse, mißlungene Reime, falsche Töne oder Verstöße gegen den Rhythmus in der Musik, inconsequent gezeichnete Charactere in der Epopöe oder im Drama, philosophisch unwahre Stellungen, oder Gestalten welche mit der Anatomie in Widerspruch stehen, alle Mängel dieser Art gelten als Verstöße gegen die Gesetze der Aesthetik, und das mit Recht. Denn die Aesthetik fordert, daß das Werk möglichst bedeutenden ästhetischen Werth habe; die bezeichneten Fehler thuen aber diesem Werthe Eintrag. Aber ist das Letztere nicht gerade so sehr, ist es nicht in höherem Maaße der Fall, wenn in dem Werke Verstöße gegen die Forderungen der christlichen Ethik, mithin Elemente hervortreten, die unter allen Umständen im vollsten und eigentlichsten Sinne des Wortes häßlich sind?*)

Wie hiernach die von der Aesthetik nothwendig geforderte Beschaffenheit hedonischer Kunstwerke, ebenso wird aber auch — das war der andere unserer zwei Gründe — durch die in Rede stehenden Verstöße die eigentliche Wirkung dieser Werke beeinträchtigt, der ästhetische Genuß den sie gewähren sollen. Unmittelbar ergibt sich das schon daraus, daß sie den ästhetischen Werth derselben vermindern. Aber lassen wir es noch klarer hervortreten. „Das Maaß für alle Dinge", lehrt Aristoteles, „ist die Tugend, und der Gute insofern er eben tugendhaft ist; als wahre Genüsse müssen darum diejenigen gelten, welche dieser als solche anerkennt, und als wirklich angenehm das, was diesem Freude macht" **). Muß aber nicht jeder Verstoß gegen die Gesetze der christlichen Ethik in einem Kunstwerke bei dem „Guten" Mißvergnügen, Schmerz veranlassen, mithin das Gegentheil des Genusses?

Was die „Nicht-Guten" angeht, so können wir freilich nicht in Abrede stellen, daß Werke die schlüpfrige Vorstellungen, unreine Bilder und

*) Man vergleiche hierzu N. 130. 133. 230. S. 172 f. 177. 324 f.

**) Arist. Ethic. Nicom. 10. c. 5. n. 10.

Gefühle wachrufen, oder das Unerlaubte erlaubt, das Böse gut, die Befriedigung der Leidenschaft verzeihlich erscheinen lassen, daß sagen wir solche Leistungen den „Nicht-Guten“ Vergnügen gewähren. Aber was für ein Vergnügen? Vegetatives vor Allem, und neben diesem jenes, welches das böse Gewissen empfindet wenn es eingeschläfert wird, oder die moralische Verkommenheit wenn sie sich vertheidigt sieht, und sich einbilden darf, als ob sie sich nicht zu schämen hätte. Und dieser seinem ganzen Wesen nach unmoralische Genuß ist an sich viel zu stark, und wird von dem Gemüthe das sich ihm hingibt viel zu lebhaft empfunden, als daß jenes „geringe Vergnügen“ *) das die in dem Kunstwerke verwertheten technischen Mittel immerhin zu erregen im Stande sind, demselben gegenüber gar nicht mehr in Betracht kommen kann. Die Aufgabe der hedonischen Künste besteht aber wesentlich darin, durch ihre Werke den Menschen ästhetischen Genuß zu vermitteln; und daß ein unmoralisches Vergnügen wie das bezeichnete, ästhetischer Genuß sey, das hat auch die moderne Aesthetik noch nicht die Stirn gehabt, zu behaupten, so sehr auch das Bedürfniß, Anschauungen dieser Art practische Geltung zu verschaffen, in manchen ihrer Bestrebungen durchscheinen mag.

Achtes Kapitel.

Die Aufgabe der schönen Künste und die moderne Aesthetik.

Der neueren Aesthetik zufolge haben die Werke der schönen Künste keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck. Wie zwei französische Gelehrte über dieses Princip dachten. Eine practische Folgerung aus demselben, die nicht dazu angethan ist, es zu empfehlen.

320. Zum Abschlusse unserer bisherigen allgemeinen Untersuchungen über die schönen Künste haben wir in diesem Kapitel noch eine Lehre der neueren Aesthetik zu berücksichtigen, welche für sie von fundamentaler Bedeutung ist: wir meinen die Lehre von der „absoluten Relationslosigkeit“ der schönen Künste, oder vielmehr ihrer Leistungen. „Der nächste und einzige Zweck des Kunstwerkes ist die Schönheit;“ „die schöne Kunst ist ausschließlich sich selbst Zweck;“ „wer sie zu Zwecken benützt hemmt ihren freien unbegränzten Flug;“ „das schaffende Princip im Künstler wirkt nur um seiner selbst willen, nicht eines Andern wegen;“ „das wahre Kunstwerk muß relationslos seyn, ein in sich geschlossenes Ganzes, welches sich zu nichts außer sich verhält wie Mittel zum Zwecke,“ „es trägt seinen Mittelpunkt und seinen Zweck in sich selbst“: diese Sätze, und

*) Lessing. (S. oben S. 450.)

andere ihnen gleichartige, sind in Werken über die schönen Künste, wissenschaftlichen sowohl als historischen, wohl den meisten Lesern dieses Buches schon begegnet; jedenfalls findet man sie allerorts wiederholt.

Irren wir nicht, so dürfte die Lehre die sich darin ausspricht, auf Lessing und Kant zurückzuführen seyn*); sicher ist sie aus der neuen deutschen Philosophie hervorgegangen, und ihr Alter mag sich auf ungefähr hundert Jahre belaufen. Die Tragweite derselben aber, und ihre durchaus fundamentale Stellung in der Aesthetik kann wohl niemanden entgehen. Ist es wahr, daß die Werke der schönen Künste keinen außerhalb ihrer selbst liegenden Zweck haben, und daß sie einen solchen nicht haben können, dann muß so ziemlich Alles als unrichtig gelten, was wir in den bisherigen sieben Kapiteln dieses Abschnittes festzustellen bemüht waren. Umgekehrt stürzt aber das Gebäude der modernen Aesthetik fast vollständig zusammen, wenn die erwähnte Lehre wissenschaftlich unzuläßig ist.

321. Ich erinnere mich gelesen zu haben, ein Mann der ausgezeichnet zu denken verstand, aber leider schlecht, sich zu unterwerfen, — dieser Mann habe schon vor vielleicht fünfzig Jahren den Ausspruch gethan: „Der Gedanke, die Kunst sey sich selber Zweck, ist ein Unsinn“ **). Besonders zart und rücksichtvoll geredet ist das freilich nicht. Ungefähr dasselbe scharfe Urtheil hat einige Jahrzehnte später ein Anderer wiederholt, gleichfalls ein tüchtiger Denker, wenngleich mit Recht in noch üblerem Rufe stehend als der Erste: „Die Kunst um der Kunst willen, wie man sie zu nennen beliebt hat, ist eine Größe ohne Werth: denn sie besitzt keinen einzigen Rechtstitel für ihre Existenz, sie hängt rein in der Luft“ ***). Ein dritter Zeuge aber, dessen Name einen besseren Klang hat als der des Socialdemocraten Proudhon und des unglücklichen De Lamennais, characterisirt als eine der Consequenzen des Princips von dem wir reden, eine Erscheinung die sehr wenig erbaulich, und darum sehr wenig dazu angethan ist, das Princip selbst zu empfehlen. Die Erscheinung um die es sich handelt, ist „die positive P r o f a n a t i o n d e s V e r e h r u n g s w ü r d i g e n u n d H e i l i g e n, der man in allen Gallerien und Museen, fast ohne Ausnahme, begegnet“.

„So sieht man unter Anderem“, erzählt August Reichensperger, „in der Nationalgallerie zu London zwei wunderliebliche Bilder von F. Fran=

*) Man vergleiche z. B. Lessing, Laocoon Abschnitt IX und XXXI, und Kant, Kritik der ästhetischen Urtheilskraft §. 44.

**) L'art pour l'art est une absurdité. De Lamennais.

***) L'art pour l'art comme on l'a nommé, n'ayant pas en soi sa légitimité, ne reposant sur rien, n'est rien. Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale (Paris, Garnier frères) pag. 46. Bei Reichensperger S. 42. (Cit. 331.)

cia, das eine die heilige Jungfrau, das Jesuskind, den heiligen Johannes, und noch sonstige Heilige darstellend, das andere, diesem gegenüber, den todten Erlöser im Schooße seiner Mutter mit zwei Engeln zur Seite; ein Hauch aus einer höheren Welt weht uns aus diesen Erscheinungen an. Und nun das Weitere. Unmittelbar über dem letzten Bilde hat eines von Caracci, eine nackte Susanna im Bade von den lüsternen Alten umstellt, Platz genommen; daneben ein Pan von wahrhaft cynischer Nudität, den nichts weniger als ideal gehaltenen Apollo im Flötenspiele unterrichtend; darauf wieder, in engelreiner Unschuld, eine heilige Catharina von Raffael; weiter dann Christus die Schriftgelehrten zurechtweisend, von Leonardo da Vinci; darüber ein von einem Adler durch die Luft getragener, widerlich koketter Ganymed, dessen nähere Beschreibung man mir erlassen möge; darauf wieder ein tiefernstes Bild von van Eyck, sodann, von Reynolds, drei höchst ungraziöse Grazien à la 1793 frisirt, und so fort von Wand zu Wand!

„Selbst in der verhältnißmäßig rein gehaltenen Dresdener Gallerie befindet sich in der nächsten Nachbarschaft eines heiligen Hieronymus mit dem Kreuze, und mehrerer Ecce Homo von Guido Reni, welche den erschütterndsten Schmerz des für das gefallene Menschengeschlecht Schmach und Tod leidenden Erlösers ausdrücken, eine nackte Venus die dem Liebesgotte einen Pfeil reicht. In Florenz, von wo freilich auch das Unwesen seinen Ausgang genommen, bildet sogar eine Venus, das bekannte Standbild, den Centralpunkt der sogenannten Tribüne in der Gallerie des Palastes degl' Uffizj, dem Sammelorte der Perlen dieser Gallerie. An den Wänden rings umher huldigen der paphischen Gottheit die edelsten Erzeugnisse christlicher Kunstbegeisterung: eine heilige Familie mit der heiligen Catharina von Paul Veronese, die sogenannte Madonna auf dem Piedestale, der heilige Franciscus und Johannes der Evangelist von Andrea del Sarto, mehrere der schätzbarsten Werke Raffaels, worunter der heilige Johannes in der Wüste, zwei heilige Familien, dann von Coreggio die heilige Jungfrau ihr göttliches Kind anbetend, u. s. w.; zwischendurch erscheinen dann auch noch einige verbuhlte Venusbilder von Tizian, — als ob es an dem gemeißelten in der Mitte und dem Faune daneben noch nicht genug des Hohnes auf die hehre Umgebung wäre.. Das gehört zu den Früchten des vielbelobten Axioms: *l'art pour l'art.* Der tätowirte Südseeinsulaner hat ganz gewiß mehr Verständniß für das Hohe und Heilige, als so ein ästhetischer Feinschmecker des neunzehnten Jahrhunderts" *). Nämlich solange der Südseeinsulaner von der modernen Aesthetik noch nicht gelernt

*) A. Reichensperger, Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst (Leipzig 1855) S. 14 f.

hat, daß die Kunst ihren einzigen Zweck in sich selber verehrt, und ihre Werke keineswegs dazu bestimmt noch auch im Stande sind, irgendwelche Wirkung hervorzubringen, wird er religiöse Kunstwerke von profanen unterscheiden, und überdies der Ansicht seyn, daß was im Leben unanständig, häßlich, frech ist, dieses zu seyn nicht aufhört, wenn es im Bilde vorgeführt wird.

Indeß wir wollen das Axiom um das es sich handelt, mit entsprechender Gründlichkeit ins Auge fassen. Seinem wissenschaftlichen Werthe nach mag es immerhin auf eine weitere Erörterung kaum Anspruch zu haben scheinen; aber es ist zu allgemein verbreitet, und zählt zu viele Anhänger, als daß wir es zwecklos finden könnten, seine Berechtigung eingehender zu untersuchen.

§. 1.

Die Lehre der modernen Aesthetik von der „absoluten Relationslosigkeit“ der kalleotechnischen Werke widerspricht den Ueberzeugungen der gesammten Vergangenheit.

Der Beruf der schönen Künste in der Urzeit, nach Horaz. Wozu, nach Plutarch, der Gesetzgeber Lycurgus die Poesie und die Musik verwandte. Der Zweck dieser Künste nach Pythagoras, nach Timäus aus Locris, nach Plato und Aristoteles. Aristoteles und Aristophanes über den Zweck der Tragödie. Ein Zeugniß des attischen Redners Lycurgus. Die Anschauungen der römischen Aesthetik, nach Horaz. Ueber eine Aeußerung Goethe's. Die Lehre der christlichen Wissenschaft von der Bestimmung der schönen Künste; Leibniz.

322. Nicht älter als ungefähr hundert Jahre, haben wir gesagt, sey das berühmte Axiom; wie dachte denn der menschliche Geist in früheren Zeiten über die Bestimmung der schönen Künste, während der zwei oder drei Jahrtausende, welche dem Beginn jener ungefähr hundert Jahre vorausgingen? oder hatte er vielleicht in dieser Beziehung gar keine Ansicht?

In Rücksicht auf die älteste Vorzeit gibt neben Anderen Horaz uns eingehende Auskunft. Er stellt es nämlich als eine zu seiner Zeit allbekannte Thatsache hin, daß die Völker der vorhistorischen Zeit in der Poesie und der Musik die himmlischen Mächte verehrten, welche die Götter den Sängern verliehen hätten, damit sie durch dieselben die wilde Zügellosigkeit und die rohe Kraft der halb wie Thiere lebenden Stämme besiegen, und sie zu Menschen umbilden könnten; es gilt ihm als ausgemacht, daß von dem ersten Auftreten der schönen Künste an die Ueberzeugung feststand, ihre Aufgabe und ihr eigentlicher Zweck sey nichts Anderes, als die Begründung und die Pflege des religiösen Lebens, die Sittigung und die ethische Veredlung der Menschheit.

Bedenke, was von ihrem Ursprung an
die Kunst der Dichter war. Ward nicht von Orpheus,
dem heiligen Seher dem die Götter ihre
Mysterien offenbarten, weil er Thraciens
halbthierische Bewohner aus dem Wust
der Wildheit zog und menschlich leben lehrte,
gesagt, er habe Tiger zähmen, wüthige Löwen
durch seiner Lieder Reiz besänftigen können?
Ward von Amphion, des Thebanischen Schlosses
Erbauer, nicht gesagt, er habe Felsen
und Wälder seiner Lyra süßen Tönen,
wohin er wollte, folgsam nachgezogen?
Im Heldenalter wars der Weisheit Amt,
ein rohes Waldgeschlecht aus ihren Grüften
zu ziehn, und an Geselligkeit und Furcht
der Götter, Zucht und Ordnung zu gewöhnen.
Sie stiftete der Ehe keuschen Bund,
sie legte Städte an und gab Gesetze;
und weil die Zauberkräfte des Gesangs
zu allem diesem ihr behülflich waren,
so stieg des Sängers Ansehn in den Augen
des Volkes, und ein Glaube, daß er näher
den Göttern wäre, goß was Göttliches
um seinen Mund, und seine Lieder wurden
Orakel des Vergangnen und der Zukunft.
Nun kam Homer, der über alle ragt,
und bald nach ihm Tyrtäus, dessen Lieder
den schönen Tod fürs Vaterland
im Vorderreihn der Schlacht mit Eifersucht
zu suchen, Sparta's Heldenseelen spornten.
In Versen gab den Fragenden der Gott
zu Delphi Antwort; in der Musen Sprache
wies uns Pythagoras des Lebens Weg.
Zu ihren süßen Weisen neigte sich
das Ohr der Könige, und endlich schloß
des Jahres Arbeit sich mit ihren Spielen*).

Das ist ein vollgültiges Zeugniß über die Auffassung der mythischen Vorzeit. Daß die Anschauungen sich nicht änderten; daß auch die historische Zeit, und namentlich die classische, die Bestimmung der schönen Künste darin sahen, Religion und Zucht zu fördern und damit das Wohl der Menschheit: das steht durch eine Menge von Berichten fest.

*) Horat. ad Pisones, v. 391. sqq. (Die Uebersetzung nach Wieland.)
Die „Spiele“ von denen im letzten Verse die Rede ist, Tragödien, Komödien u. s. w., wurden anfangs nur nach der Ernte gegeben.

„Der ernste Lycurgus, der Gesetzgeber der Spartaner, sandte aus Creta, wohin er gereiset war um die Weisheit der Gesetze des Minos zu erkunden, einen Dichter und Musiker welcher Thales hieß, nach Sparta *). Dieses Thales Lieder und Melodien hatten, wie uns der edle Plutarch erzählt, den Vorzug, daß sie den Zuhörern Gesinnungen des Gehorsams, der Eintracht, der Bescheidenheit und sanften Beruhigung einflößten, sie ihre rohen Sitten abzulegen vermochten, und mit Eifer für das Schöne erfüllten“ **).

Pythagoras und seine Schule hielten die Musik hoch als Mittel zur „Reinigung“ (κάθαρσις) der Seele, zur Beruhigung und Sänftigung der Gefühle, ja auch zu leiblicher Heilung; eben darum bedienten sie sich nur der ruhigen Melodien ***). Ein anderer Zweck der Musik war nach Pythagoras, wie Porphyrius berichtet, die Uebung der Religion: „man müsse sich“, lehrte er, „dieser Kunst bedienen, die Götter zu verherrlichen, und ihr Lob zu singen“ †).

Sehr klar gibt ferner der Ueberzeugung des Alterthums von der Aufgabe der Musik, d. h. der Poesie und des Gesanges, Timäus aus Locris Ausdruck, nach Stolberg der älteste von allen prosaischen Schriftstellern der Griechen, welcher uns dorische Weisheit in einem dorisch geschriebenen Büchlein hinterlassen hat. „Die Musik“, schreibt Timäus, „und ihre Führerin die Philosophie, haben der Anordnung der Götter wie der Gesetze zufolge den Zweck, für das innere Leben fördernd zu wirken. Sie gewöhnen nämlich und bestimmen das niedere Streben, der Vernunft zu gehorchen, und mitunter zwingen sie es sogar dazu; sie sänftigen die Zornmüthigkeit, und beruhigen das sinnliche Begehren, damit sie weder ohne die Zustimmung der Vernunft rege werden, noch unthätig bleiben wenn die Vernunft sie zu Thaten aufruft oder zum Genuß“ 300). „Es ist bekannt,“ fügt Stolberg hinzu, „wie oft bei den Alten die Musik als eine Priesterin der Götter, eine Geberin weisen Rathes, eine Botin des Friedens und Stifterin der Eintracht gerühmt wird; insonderheit die Musik der Völker welche dorischen Ursprungs waren: eine Musik, deren Einfalt und Kraft von Gesetzgebern und Weisen zu Hülfe gerufen ward, um rohe Menschen zu sanften Gesinnungen zu stimmen, und um in üppigen den Aufruhr der Leiden-

---

*) Der hier genannte Thales ist nicht zu verwechseln mit dem Weisen dieses Namens aus Milet; dieser Letztere lebte zweihundert Jahre später.

**) F. L. Stolberg, Die Insel, I. Buch. (Werke, Hamburg 1821, Bd. 3. S. 259.)

***) Ed. Müller, Bd. 1. S. 20. (Cit. 31.) Jamblichi de vita Pythagorica liber, cap. 25. (ed. Kuster., Amstelod. 1707., pag. 92. sqq.)

†) Porphyr. de vita Pythagorae, n. 42. extr. (Amstelod. 1707., pag. 43.)

schaften zu dämpfen ... Die dorische Musik suchte nicht Empfindungen allein, sondern auch Gesinnungen hervorzubringen."

Man beachte, um dieses sowohl als andere Zeugnisse richtig zu verstehen, daß der Ausdruck „die Musik", wie schon angedeutet wurde, bei den Alten meistens die Poesie und den Gesang mit der Instrumentalbegleitung bezeichnet.

323. Nach Plato ist das Studium der Poesie und der Musik das wirksamste Mittel für die Bildung des Herzens und die Erziehung; durch die eifrige Beschäftigung mit diesen Künsten bilden sich in der Seele zu schönster Harmonie alle Tugenden aus, Mäßigung, fester Muth, edle Gesinnung, Hochherzigkeit. Und wie das Walten des fleischlichen Triebes dem Gemüthe allen Halt und alle Beständigkeit raubt, so wird eben dieses Walten durch jene Tugenden aufgehoben. Darin liegt der hohe Werth der bezeichneten Künste, und der Zweck der Unterweisung in denselben*). „Nicht für den Dienst der sinnlichen Lust", sagt Plato in einem anderen Dialoge, „haben die Götter uns die Musik gegeben, sondern dazu, daß wir mit ihrer Hülfe in das Gewirr unserer Triebe und Gefühle harmonischen Einklang bringen, und durch sie in unserem inneren Leben jenes Maaß herstellen und jene Schönheit, deren es so oft entbehrt" **).

Nicht anders dachte über die Bestimmung der Musik Aristoteles. „Die Zwecke", lehrt „der Philosoph", „um deren willen man sie zur Anwendung bringen soll, sind verschiedenartig: sie ist ein geeignetes Mittel für die Erziehung der Jugend; sie soll überdies zur Reinigung (κάθαρσις) der Seele benutzt werden; sie soll drittens zum Vergnügen und zur Erholung dienen" ***). Und was den zuerst aufgeführten Zweck, die Erziehung betrifft, findet Aristoteles die Bedeutung der Musik groß genug, um sich in drei ganzen Kapiteln (den letzten der „Politik") mit derselben zu beschäftigen.

Ganz das Nämliche aber, was wir ihn, in Uebereinstimmung mit Plato und mit der Schule des Pythagoras, an zweiter Stelle als den Zweck der Musik bezeichnen hörten, erklärt der Mann aus Stagira wieder für den eigentlichen Zweck der Tragödie: die „Katharsis", die Reinigung der Gefühle †). Ich weiß recht gut, daß die Frage, was unter dieser „Reinigung der Gefühle" eigentlich zu verstehen sey, und mehr noch, in welcher Weise dieselbe durch die Tragödie gewirkt werde,

---

*) Plat. de republ. l. 3. Steph. pag. 400 d—403 c. Bip. 6. p. 290 seqq. Protag. Steph. 326 a. b. Bip. 3. p. 118. Cfr. Stallbaum, Plat. de republ. libri decem (1858) vol. 1. pag. 215.

**) Plat. Timaeus, Steph. p. 47 c. d. Bip. vol. 9. p. 339.

***) Arist. Polit. 8. c. 7. n. 4.

†) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 2.

seit mehr als hundert Jahren den Gegenstand einer lebhaften Controverse bildet. Meiner Ansicht nach kann man nicht anders, als mit Lessing in der „Katharsis“ eine ethische Veredlung („Besserung“) sehen*). Indeß diese Frage bedarf hier nicht einer Entscheidung. Mag man immerhin mit Bernays die Katharsis für einen rein „pathologischen“ Vorgang erklären, und behaupten, dieselbe im Sinne des Aristoteles sey „die erleichternde Entladung der (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen“ **), oder welcher immer von den übrigen Auslegungen der vielerörterten Stelle sich anschließen: so viel steht jedenfalls fest, daß die „Reinigung der Gefühle“ und die Tragödie selber nicht Ein und dasselbe Ding sind, daß mithin die Tragödie nach Aristoteles einen von ihr selbst verschiedenen, außer ihr liegenden Zweck hat, und keineswegs einfach „um ihrer selbst willen da ist“; und das allein ist es, worauf es hier ankömmt.

324. In der Komödie des Aristophanes „Die Frösche“ macht Aeschylus dem Euripides heftige Vorwürfe, weil er durch seine dramatischen Werke nachtheilig auf die Sittlichkeit seiner Mitbürger gewirkt habe. Zürnend stellt der große Tragiker, um seine Vorwürfe zu begründen, die Frage:

„Antworte mir denn: was ist doch der Grund, weßhalb man ehret den Dichter?“

Euripides kann in seiner Antwort nicht umhin, zu gestehen, was nothwendig die Aufgabe der tragischen Dichtkunst bilde:

„Weil gewandt er sich zeigt, zu warnen das Volk, und weil besser wir machen die Menschen.“

Aeschylus gibt hierauf den Nachweis, wie seinerseits er, im Anschluß an „die edlen Dichter der Urzeit“, in diesem Sinne gewirkt; Euripides dagegen habe „aus guten und edelgesinnten schlechte Menschen gemacht“, indem er die scandalösen Sagen von der Phädra und der Stheneböa, und ähnliche schmutzige Geschichten auf die Bühne gebracht. Euripides will sich damit entschuldigen, daß er die Phädra ja ganz der herrschenden Ueberlieferung gemäß dargestellt habe. Das gibt Aeschylus zu: „aber der Dichter müsse das Böse verbergen, nicht es zur Schau stellen“:

„denn was Kindern
Der Lehrmeister ist, der verständig sie macht, das ist den Erwachs'nen der Dichter.
Drum sollen fürwahr nur, was frommt, wir sagen“ ***).

---

*) Lessing, Hamb. Dram., LXXVII Bd. 25. S. 175 ff. (Cit. 432.)
Bezüglich der Lehre der Pythagoräer von der „Katharsis“ vergleiche man „Göttingische gelehrte Anzeigen“, 1827, Bd. 2. S. 821.

**) Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama. (Berlin 1880) S. 21.

***) Aristophan. *Ranae* v. 1008—1011. 1021—1056.

Nicht etwa bloß die Ansicht des Aeschylus waren die Grundsätze, welche Aristophanes ihn hier betonen läßt, sondern eben so sehr die Ueberzeugung des Letzteren selbst, wie überhaupt die Ueberzeugung aller besseren Richtungen der griechischen Philosophie und der griechischen Kunst: muß ja doch Euripides selber, obgleich er sie durch seine Werke verläugnet hat, diesen Grundsätzen Zeugniß geben. Wie glänzend würde er sich haben rechtfertigen können, wenn er jenes Axiom der modernen Aesthetik gekannt hätte, das De Lamennais oben „einen Unsinn" nannte!

Hören wir die nämlichen Grundsätze nochmals von einem etwas jüngeren Zeugen, dem attischen Redner Lycurgus. „Homer", sagt dieser in seiner zu Athen von ihm gehaltenen Rede gegen Leocrates, „Homer galt unseren Vätern als ein so edler Dichter, daß sie das Gesetz erließen, seine Gedichte, und von allen sie allein, sollten alle fünf Jahre bei den Panathenäen abgesungen werden. Und mit Recht. Denn die Gesetze können ihrer Kürze wegen nicht unterweisend wirken, sie ordnen bloß an was man thun soll; die Dichter hingegen, indem sie nachahmend das menschliche Leben darstellen, wählen die edelsten Thaten aus, und üben durch ihre Sprache und ihre Darstellung auf das Herz der Menschen bestimmenden Einfluß" *).

325. Daß diese Anschauungen über den Beruf der schönen Künste, wie sie nach den angeführten Zeugnissen fort und fort in Griechenland herrschend waren, auch in Rom unbestrittene Geltung hatten, und zwar gerade während der Blütezeit der lateinischen Literatur, das ergibt sich bereits aus der im Anfange dieses Paragraphen aufgeführten Stelle aus der Epistel des Horaz an Calpurnius Piso und seine Söhne. Wären die damaligen Vertreter der Wissenschaft und der Kunst in Latium mit jenen Anschauungen nicht vollkommen einverstanden gewesen; hätten sie der Ansicht gehuldigt, die Werke der schönen Künste müßten „relationslos seyn, und ihren Mittelpunkt und ihren Zweck ausschließlich in sich selber tragen": dann würde sicher Horaz von den Verdiensten der Poesie und der Musik um das Wohl der Menschheit nicht mit solcher Begeisterung gesprochen, dann würde er noch viel weniger seinen jungen Freund, den angehenden Dichter, auf die großartigen Aufgaben dieser Künste gerade darum haben hinweisen können,

„damit du über deine Liebe
zur Muse mit der goldenen Lyra nicht erröthest" **).

---

*) Lycurg. orat. contr. Leocr. cap. 26.

**) . . . ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae sollers, et cantor Apollo.
Ad Pison. v. 406.

Indeß wir haben noch eine entscheidendere Aeußerung von Horaz über die hohe Aufgabe der Poesie und den verdienstvollen Zweck ihrer Leistungen. In der ersten Epistel des zweiten Buches, der einzigen welche „an Augustus" gerichtet ist, nennt er die Dichter „die Tempelhüter der Tugend" *), und beweist den Satz, daß die Poesie *utilis urbi*, der Gesellschaft nützlich sey, folgendermaßen.

Ist es nicht
der Dichter, der des Kindes frühes Lallen
zur Sprache bildet? der von pöbelhaften Reden
sein zartes Ohr entwöhnt, dann allgemach
durch Lehren die der Reiz der Harmonie
und Dichtung freundlich macht, sein Herz der Tugend
gewinnt, von Eigensinn und Neid und Zorn
den Knaben heilt, mit edlen Thaten ihn
vertraut schon macht, der gegenwärtigen Zeit
verworr'nes Räthsel durch der ältern Welt
Beispiele ihm entwickelt, und in Noth
und kranken Tagen Trost und Linderung schafft?
Von wem sonst sollte, mit dem keuschen Knaben,
das unberührte Mädchen beten lernen,
wofern die Muse nicht den Dichter gab?**)
Er macht im Chor das Volk zum Himmel flehn;
er ist's, der sie den gegenwärtigen Gott
mit Schaudern fühlen macht, der die Gesänge
sie lehrt, wodurch auf dürres Land der Segen
aus Wolken strömt, die Krieg' und böse Seuchen
verjagen, Frieden stets und reiche Ernte
uns bringen! Denn durch Lieder werden uns
die Himmelsgeister hold, durch Lieder wird
der unterirdischen Mächte Zorn gestillt***).

Ob der gefeierte Verfasser der „Wahlverwandtschaften", der „Leiden des jungen Werther" und ähnlicher Stücke, in denen die Unsittlichkeit des Inhalts mit der Schönheit der Form wetteifert †), ob ihm sage ich, die bisher angeführten Aeußerungen der Alten bekannt waren, bin ich nicht im Stande zu beurtheilen. Auffallend kömmt es mir vor, daß Goethe,

---

*) Aedituos virtutis. v. 230.

**) Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?

***) Hor. epist. l. 2. 1. v. 126—138.

†) Nach Wolfgang Menzel ist Goethe „ein Meister schöner Form bei unsittlichem Gehalt". Vischer (Aesthetik §. 55) erklärt Menzel deßhalb für einen „Verleumder". Aber Menzel hat ja nur eine allbekannte Thatsache ausgesprochen.

wie es scheint, nur an der Lehre des Aristoteles von dem Zwecke der Tragödie Anstoß nahm, da doch Aristoteles nicht nur ganz Analoges von der Musik, sondern überhaupt nichts wesentlich Anderes sagt, als was von der Urzeit an bei den Künstlern wie in der Wissenschaft als unbestreitbares Axiom feststand: daß nämlich der Zweck der schönen Künste das Wohl der Menschheit sey, und darum an erster Stelle Förderung des ethischen wie des eigentlich religiösen Lebens. „Wie konnte Aristoteles", so äußert sich Goethe, „in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Construction des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde?" *) Und in einem Briefe an Zelter, vom 29. März 1827, schreibt der Dichter: „Die Vollendung des Kunstwerkes in sich selbst ist die ewige und unerläßliche Forderung. Aristoteles, der das Vollendetste vor sich hatte, er soll an den Effect gedacht haben! Welch ein Jammer!" **)

Es nehme mich wunder, sagte ich, wenn Goethe nur an der Lehre des Aristoteles sich gestoßen habe, da ja doch das gesammte Alterthum sich einstimmig zu denselben Grundsätzen bekannte. Daß dagegen der Mann, den die Vorsehung wie kaum einen Zweiten mit dichterischer Begabung ausgestattet hatte, am Abende eines langen, ganz dem Dienste der Künste gewidmeten Lebens, sich von einem Gefühle der Verzweiflung ergriffen fühlen konnte bei dem Gedanken, auch ein Denker wie Aristoteles solle jene Lehre vertreten haben, das finde ich vollkommen begreiflich. Nach Aristoteles sollte der Zweck der tragischen Dichtung die „Katharsis" seyn, die Reinigung, die Läuterung der Gefühle; so wurde die Lehre des Philosophen wenigstens damals ausgelegt. Wie groß ist aber unter den Schöpfungen Goethe's die Zahl derjenigen, die wirklich dazu angethan sind, läuternd, bessernd, veredelnd auf Menschen zu wirken? und wie Vieles enthalten dagegen seine Werke das die Gefühle verunreinigt, wie viele Herzen wurden durch dieselben schon verführt! Wenn er daran dachte, — und wie wäre es möglich, daß er es nie gefühlt? — dann hatte fürwahr der achtundsiebenzigjährige Greis Grund genug, angstvoll auszurufen: „Welch ein Jammer!"

---

*) Aristoteles (wir haben die Stelle vorher, S. 471, bezeichnet) redet keineswegs, wie Goethe annimmt, von der „entfernten Wirkung" der Tragödie, sondern von dem unmittelbaren und eigentlichen Zwecke, welchem zu dienen sie geeignet seyn soll. Er betrachtete die Tragödie als das was sie zur Zeit ihrer Blüte in Griechenland thatsächlich war, als einen religiösen Act, bestimmt, die ethisch-religiöse Gesinnung zu fördern. Vgl. oben N. 252, S. 351 f.

**) Bei H. Baumgart, S. 76. (Cit. 327.)

326. Ist es durch die angeführten Zeugnisse unwidersprechlich erwiesen, daß das Axiom der neueren Aesthetik von der Kunst die „sich selber Zweck", mit der Ueberzeugung des gesammten heidnischen Alterthums in Widerspruch steht, so wird man um so weniger erwarten, es könne sich in den Anschauungen der späteren Wissenschaft, welcher auf ihren früher so dunklen Pfaden das Licht der christlichen Offenbarung leuchtete, etwas finden, das jene zu ihren Gunsten deuten könnte. Der Ansicht huldigen, als ob der Mensch mit seinen Kräften und Anlagen, oder auch nur mit einer einzigen derselben, für einen anderen *letzten* Zweck da sey und lebe und wirke, als für den Dienst und die Verherrlichung dessen, ohne den er nicht nur nicht leben, nicht nur nicht wirken, sondern einfach nicht *seyn* könnte, einer solchen Ansicht anhangen, sagen wir, das heißt in gleicher Weise mit dem Glauben und mit der Vernunft brechen. Ist aber der letzte Zweck des Menschen mit Nothwendigkeit die Verherrlichung Gottes durch Unterwerfung unter sein Gesetz und Einigung seines freien Strebens mit den Normen der ewigen Weisheit, dann besitzt er eben *hierfür*, und allein und wesentlich hierfür, auch alle seine Fähigkeiten, jede seiner Kräfte, die ganze reiche Mitgift von Talenten und Vorzügen, womit die Hand seines Schöpfers ihn so freigebig ausstattete; und Alles was er durch diese zu leisten und hervorzubringen im Stande ist, muß nicht nur einen Zweck haben, sondern überdies einen solchen, der sich diesem letzten Zwecke unterordnen läßt, und denselben in irgend einer Weise realisiren hilft.

Es ist sicher nicht nöthig, durch eine Anzahl von Zeugnissen den Beweis herzustellen, daß die Wissenschaft solange sie christlich blieb, an dieser Wahrheit festhielt. Wir beschränken uns auf ein einziges, das wir einer bereits erwähnten Schrift jenes Mannes entnehmen, der die Reihe wahrhaft großer Denker in Deutschland für mehr als ein Jahrhundert abschloß. „Wozu", sagt Leibniz, „liest man oder hört man die Darstellung historischer Thatsachen, als um das Bild derselben in seinen Geist aufzunehmen und es zu bewahren? Aber die auf solche Weise gewonnenen Bilder werden nicht bloß schnell wieder verwischt, sondern sie sind auch keineswegs immer ganz deutlich und lichtvoll. Unter dieser Rücksicht muß uns die Malerei und die Sculptur als ein besonders werthvolles Geschenk Gottes gelten. Denn diese zwei liefern uns bleibende Bilder, in welchen sie die Erscheinungen in genauer und lebendiger Darstellung, die sich überdies noch durch ihre Schönheit empfiehlt, zum Ausdruck bringen: und indem wir diese Bilder betrachten, frischen sich die inneren Bilder in unserem Geiste wieder auf, und prägen sich, wie dem Wachse das Siegel, der Seele tiefer ein. Wenn nun aber hiernach die Schöpfungen der bildenden Künste so *vortheilhafte Wirkungen hervorbringen*, auf welchem Gebiete haben wir dann mehr Grund,

diese Künste zu verwerthen, als auf demjenigen, wo uns an erster Stelle daran liegen muß, daß die Bilder in unserer Seele so dauerhaft und so wirksam seyen als möglich, das heißt dort, wo es sich um die Förderung des religiösen Lebens handelt und um die Verherrlichung Gottes? Muß ja doch überhaupt immer, wie bereits früher hervorgehoben wurde, der Werth und die practische Bedeutung einer jeden Kunst und Wissenschaft vor Allem darin sich bewähren, daß sie dazu dient, Gott den Herrn zu verherrlichen" 301).

§. 2.

Die Lehre von der „absoluten Relationslosigkeit" der kalleotechnischen Werke vor dem Forum der Vernunft und der Geschichte.

Scheingründe, durch welche die moderne Aesthetik ihr Axiom zu stützen sucht; Beleuchtung derselben. Es ist eine unbestreitbare historische Thatsache, daß die vollendetsten Werke einer jeden schönen Kunst für bestimmte Zwecke geschaffen wurden. Ob die Lehre von der „Relationslosigkeit" selber auch „relationslos" sey; ihre unmoralische Tendenz.

327. Man könnte uns im Verdacht haben, wir wollten der modernen Aesthetik Unrecht thun, wenn wir ihre Lehre verurtheilten, ohne die Gründe auch nur erwähnt zu haben, mit denen sie dieselbe zu stützen sucht. Geben wir ihr also einmal wieder das Wort.

„Der Dichter überschreitet sein Dichterrecht, seine Schöpfung ist nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken, er beweist zugleich seinen moralischen Unwerth und sein ästhetisches Unvermögen, wenn er mit seinem Ideal eine bestimmte Existenz bezweckt, und der Realität durch den ästhetischen Schein nachhelfen will" *). „Künste des Affects, wie die Tragödie, sind keine ganz freien Künste, da sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes stehen" **). „Der Zwang des Zweckes zerstört die Freiheit und das Spiel, das Wesen der schönen Kunst" ***). „Aesthetisches Vergnügen kann das Kunstwerk nur gewähren, wo der Künstler bei der Production desselben einer inneren Nothwendigkeit folgt, die ihn, unabhängig von Absicht und Endzweck, wie bewußtlos, wie instinctartig treibt" †). „Bloß um das neue Daseyn welches er erzeugt, ist es ihm zu thun, er sucht in der Production

---

*) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, 26. Brief. (Bd. 12. S. 140 f.)

**) Schiller, a. a. O., 22. Brief. (S. 111.)

***) Krug, Aesthetik, §. 21. 59.

†) Nüßlein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft, §. 34.

seines Werkes nichts Anderes, als einen unwiderstehlichen Trieb seiner Natur zu befriedigen" *).

Ich würde die Leser dieses Buches beleidigen, wenn ich annähme, daß die in diesen Sätzen ausgesprochenen Behauptungen auf manchen derselben überzeugend wirken könnten. Aber es ist nicht meine Schuld, wenn ich die Vertreter des modernen Axioms nicht bessere Gründe vorbringen lasse: ich war redlich bemüht, das Beste wiederzugeben das ich finden konnte.

328. Die zwei letzten Sätze zunächst, von Nüsslein und Ficker, enthalten eine Behauptung, die man vielleicht am richtigsten characterisiren würde, wenn man sie als „komisch" bezeichnete. Die Biene, die Ameise, der Biber „folgen bei der Production ihrer ‚Kunstwerke'" ohne Zweifel „einer inneren Nothwendigkeit, einem unwiderstehlichen Triebe ihrer Natur"; sie arbeiten „bewußtlos und instinctartig". Will man uns etwa zumuthen, zu glauben, Homer und Phidias oder Dante und Achtermann hätten ihre Werke gleichfalls in dieser Weise in die Welt gesetzt? „Irrig behauptet man," schreibt ein besserer Denker, „der Künstler wolle in der Darstellung nur sich selbst genügen. Obwohl er ohne Zweifel den Inhalt einer ihm eigenthümlichen Begeisterung mitzutheilen sucht, so sucht er ihn doch eben mitzutheilen, und muß umgeben von einem Kreise gedacht werden, der sich seiner Werke freut . . Man soll nicht den Künstlern jenen Stolz einbilden, mit dem sie allein ein wahrhaft freies Geschäft zu treiben glauben, in dem sie niemand zu berücksichtigen, sondern ihrem Genius allein zu folgen hätten; man soll sie ihre Kunst vielmehr in stetiger Beziehung zu dem ästhetischen Leben der Gesellschaft üben heißen in welcher sie arbeiten, und für welche sogar auf Bestellung zu arbeiten ihrer Würde nicht schlechthin Eintrag thut" **).

329. Ein etwas wissenschaftlicheres Aussehen hat für ungeübte Augen auf den ersten Blick der Gedanke von dem „Zwange des Zweckes, der die Freiheit und das Spiel, das Wesen der schönen Künste, zerstöre".

Was zunächst „das Spiel" betrifft, in welchem Krug mit Schiller das Wesen der schönen Künste finden will, so mag ein Jeder sich diese Auffassung aneignen, der sich etwas Verständiges dabei denken kann. Ich für meinen Theil glaube nicht, daß die Dichter des „Stabat Mater" oder der beiden „Pange lingua" „spielten", als sie ihre Hymnen verfaßten; eben so wenig vermag ich in der Thätigkeit Erwins von Steinbach, als deren Frucht der Münster von Straßburg dasteht, eine Aeußerung zu sehen, die „ihrem Wesen nach ein Spiel" wäre.

„Aber der Zwang des Zweckes hebt wenigstens die Freiheit auf."

---

*) Ficker, Aesthetik, §. 142. Nüsslein, §. 61.

**) Lotze, S. 436. (Cit. 18.) Vgl. Ritter. (Cit. 432.)

Soll dieser Gedanke den Sinn haben: „Wenn ein Künstler seine Thätigkeit einem Zwecke dienstbar macht, der so geartet ist, daß er sich durch eine Leistung von bedeutendem ästhetischem Werthe nicht verwirklichen läßt, dann ist es ihm nicht mehr möglich, ein Werk zu liefern welches als die Leistung einer schönen Kunst zu gelten beanspruchen kann;" soll, sagen wir, der angeführte Gedanke diesen Sinn haben, dann ist er vollkommen wahr: aber die Vertreter desselben hätten jedenfalls so freundlich seyn können, ihn etwas klarer auszudrücken. Will dagegen behauptet werden, schlechthin bei jedem Werke das für irgend welchen Zweck gearbeitet wird, auch für einen der drei von uns wiederholt bezeichneten *), könne eben darum nicht mehr mit jener Freiheit verfahren werden, welche erforderlich wäre, wenn dasselbe eine Leistung von bedeutendem ästhetischem Werthe, und selbst von hervorragender Schönheit werden soll, — dann ist diese Behauptung einfach falsch. Denn wir haben ja nachgewiesen, daß gewissen Zwecken gegenüber die Schönheit, oder wenigstens ein nicht geringer ästhetischer Werth, der Werke die denselben dienen, ein nicht allein äußerst wirksames sondern schlechthin unentbehrliches Mittel ist, dieselben zu verwirklichen.

Geradezu seltsam nimmt sich darum wieder die Folgerung Schillers aus, die dramatische Kunst, beziehungsweise „die Tragödie", sey „keine ganz freie Kunst, weil sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zweckes stehe". Aus demselben Grunde werden von zwei anderen Gelehrten die höhere Beredtsamkeit und die Architectur von dem Range „schöner" Künste ausgeschlossen, und für höchstens „relativ schöne" oder „halb freie" Künste erklärt **). Aber was denken sich denn diese Männer der Wissenschaft eigentlich unter dem Ausdrucke „eine freie Kunst"? Wir haben den Begriff im Anfange dieses Abschnittes (S. 324) nach Thomas von Aquin und Bossuet klar festgestellt; ob eine Kunst „unter der Dienstbarkeit eines Zweckes stehe", mit anderen Worten, ob sie für einen Zweck arbeite, darnach wird bei der Entscheidung über den Rang der ihr zuzuerkennen sey, ganz und gar nicht gefragt, — weil ja jeder verständige

*) Vgl. N. 234 ff. S. 328 ff.

**) Ficker, §. 92. (Cit. 244.) Krug, Aesthetik, §. 59. Anmerk. 3, und §. 69. Welchen Einfluß diese Ideen ausgeübt, das beweist die Thatsache, daß „in manchen Lehrbüchern der Aesthetik, wo sie von den verschiedenen Kunstformen handeln, und deren Verhältniß zu einander wissenschaftlich zu begründen suchen, von der Architectur völlig Umgang genommen wird, als gehörte diese gar nicht zu den höheren und freien Künsten" (Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 840). M. Dursch, in seiner 1854 erschienenen „Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland", macht den in Rede stehenden Behauptungen noch wenigstens die Concession, daß er (S. 40) zugibt, die Architectur sey unter den Künsten die niedrigste.

Mann weiß, daß eine Kunst die für keinen Zweck arbeitet, ein Unding ist. Wenn Schiller und die übrigen bezeichneten Gelehrten Recht hätten, dann würden z. B. die Kunst der Erziehung, oder die Heilkunst, oder jene der Staatsverwaltung, wesentlich nur „halb freie" Künste seyn, und vielleicht gar schlechthin „unfreie"; Aeußerungen der eigentlich „freien" Künste obersten Ranges dagegen hätten wir vor uns, wenn dreijährige Kinder mit bleiernen Soldaten spielen, oder Kartenhäuser bauen, oder Seifenblasen in die Luft steigen lassen. Denn da erscheint ja ganz unbeeinträchtigt „das freie Spiel", während von „dem Zwange und der Dienstbarkeit eines Zweckes", von „Absicht und Endzweck", so wenig sichtbar ist, als sich bei Handlungen mit Vernunft begabter Wesen überhaupt nur denken läßt.

330. Doch lassen wir die Philosophie; fragen wir eine Zeugin deren Aussagen sich weniger mißdeuten lassen, die zu laut redet, als daß man sie überhören könnte. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, indem er sein Auge auf höhere Ziele richtet und für bestimmte Zwecke arbeitet, „zugleich seinen moralischen Unwerth beweist und sein ästhetisches Unvermögen"; wenn „der Zwang des Zweckes" in der That „das Wesen der schönen Kunst zerstört": dann müssen die traurigen Spuren dieser Verwüstung auf dem Gebiete der schönen Künste und ihrer Leistungen zu Tage getreten seyn, so oft ein Zeitalter so unglücklich war, diese Weisheit des neunzehnten Jahrhunderts nicht zu kennen, und darum sich verleiten ließ, in seinen kalleotechnischen Bestrebungen etwas mehr zu suchen, als „die Befriedigung eines instinctartigen, unwiderstehlichen Triebes". Gibt die Geschichte der Künste, geben die Denkmäler der Vergangenheit von solchem Unheil Kunde?

Wir haben die Antwort hierauf bereits im zweiten Kapitel gegeben. Der Parthenon und die Propyläen der Acropolis, der Tempel zu Eleusis, der Zeus zu Olympia und die Pallas Athene des Phidias, „trugen sie ihren Mittelpunkt und ihren Zweck in sich selber", oder waren sie zur Verherrlichung der Götter bestimmt, und zur Förderung des religiösen Lebens? Die Ilias und die Odyssee, die Gesänge Pindars, die Tragödien des Aeschylus und des Sophocles, die herrlichen Reden des Demosthenes, die ernsten Weisen der dorischen Musik, waren sie wirklich „nur um ihrer selbst willen da", „standen sie" nicht „unter der Dienstbarkeit besonderer Zwecke"? Und die Psalmen und das Buch Job und die Prophezie des Isaias und des Jeremias „Klagelieder", und die „Divina Commedia", der Parcival und der Titurel, Jacopone's da Todi „Stabat Mater" und Celano's „Dies irae", die Hymnen eines Ambrosius und eines Thomas von Aquin, Gregors des Großen Weisen und Palestrina's Compositionen, Giotto's, Angelico's, Overbecks, Steinle's, Veiths, Führichs Bilder, Orcagna's, Schonhovers, Achtermanns Arbeiten

in Stein, die Meisterwerke auf dem Gebiete der geistlichen Beredtsamkeit von Chrysostomus bis auf Bernard von Clairvaux, von Segneri und Bossuet und Wiseman und Mac Carthy, die Kirchen der heiligen Elisabeth zu Marburg und der heiligen Gudula zu Brüssel, die Dome von Straßburg, Cöln und Freiburg, von Rheims und Chartres, von Amiens und Salisbury, von Mailand, Burgos und Toledo, — wie sind sie entstanden, wer hat sie hervorgebracht? Jene Künste haben es gethan, die nicht etwa bloß dem religiösen Geiste dienten, nicht bloß ohne Rückhalt sich ihm hingegeben hatten, sondern, durch den Geist des Christenthums erzeugt, aus ihm nur lebten, und allein für ihn; jene Künste, die ihrem ganzen Seyn nach religiös, im wahrsten Sinne des Wortes Dienst Gottes und Gebet, rein übernatürlich, ganz katholisch waren; die mit der Malerschule der Republik Siena sich zu dem Grundsatze bekannten: „Wir sind von Gottes Gnaden dazu berufen und bestimmt, den Ungebildeten welche nicht lesen können, Kunde zu geben von den Wundern des Glaubens" 302); deren Gesinnung durch und durch diejenige war, welcher ein um die Wiedergeburt der schönen Künste in unserem Jahrhundert hochverdienter Meister Ausdruck gegeben hat in dem herrlichen Bekenntniß: „Mir ist nämlich die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn" *). Ist es anders, dann rede man, und liefere den Nachweis.

331. Noch ein letztes Wort, als Abschluß dieses Thema's. Der Lehre der modernen Aesthetik zufolge soll es nicht angehen, daß die schönen Künste für einen Zweck arbeiten; aber indem sie so eifrig bemüht ist, diese ihre seltsame Doctrin aufrechtzuhalten, weiß sie recht gut, daß sie dabei für einen Zweck arbeitet, und für welchen. Schiller bereits hat die Sache verrathen. Jenen seiner vorher erwähnten „Briefe", in welchem er „die Tragödie" für eine „nicht ganz freie" Kunst erklärt, weil „mit dem Begriff der Schönheit nichts in höherem Maaße streite, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben", beschließt nämlich der Dichter mit der Andeutung, nur die „Geschmacklosigkeit", welche jenen Grundsatz nicht verstehe, könne „an einem anacreontischen oder catullischen Liede Aergerniß nehmen" **).

Um diesen Ausspruch zu verstehen, muß man die Richtung der von Schiller genannten „anacreontischen und catullischen Lieder" einigermaßen kennen. Der Titel „Anacreontische Lieder" (Ἀνακρεόντεια) bezeichnet „eine Sammlung von Liebesgedichten, welche, von Constantinus Kephalas veranstaltet, 59 kleinere Lieder überliefert hat". Der Verfasser dieser Lieder

---

*) Friedrich Overbeck, „Die sieben Sacramente" S. 3. Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 65. S. 786 f. 857.

**) Schiller, 22. Brief, Bd. 12. S. 112. (Cit. 477.)

scheint zwar keineswegs der griechische Dichter Anacreon von Teos zu seyn; aber „sein Name haftete frühzeitig an denselben; man gewöhnte sich bald, aus ihnen sich das Bild des Anacreon zu entwerfen, und diesen in den üppigen Zügen eines von Liebe trunkenen Dichters wiederzufinden, welcher, durch das Greisenalter schon fast entkräftet, doch von Eroten, Wein, Rosen, Mädchen und seinem Bathyllus nicht müde werde zu singen und zu träumen“ *).

Was dann die „catullischen Lieder“ angeht, so dürfte, ihren Geist zu characterisiren, ein einziges derselben mehr als hinreichend seyn. Catull gibt sich darin den Anschein, als wolle er sich denen gegenüber rechtfertigen, welche ihm „auf Grund der Lüsternheit seiner Liederchen nachsagten, er sey nicht keusch“ **). Die Vertheidigung gelingt ihm schlecht; aber es ist ihm offenbar auch gar nicht Ernst damit. „Denn“, sagt er,

„Denn keusch soll sich der edle Dichter halten
Selbst; die Liederchen brauchen Solches gar nicht,
Die dann eigentlich Saft und Salz gewinnen
Wenn sie Lüsternheit athmen, sich nicht schämen,
Und mit üppigem Liebereiz —“

doch der Anstand verbietet mir, das Weitere hier in deutscher Sprache folgen zu lassen 303). Die zwei ersten und die sechs Schlußverse des unflätigen Gedichtes kann ich auch in der Originalsprache nicht aufnehmen; es ist darin von jenen Gräueln die Rede, welche der heilige Geist Weish. 14, 26 und namentlich Röm. 1, 27 in den stärksten Ausdrücken verurtheilt. Ramler ***) hat das Lied, wie manche andere, unübersetzt gelassen, und gibt es nur lateinisch; auch Pressel übergeht dasselbe in seinem Werkchen „Catulls ausgewählte Gedichte“. „Daß nur eine Auswahl“ aus den Gedichten „gegeben wurde“, sagt der Letztere am Schlusse seiner Einleitung (S. XVI), „wird keiner Rechtfertigung bedürfen.“

Jetzt wissen wir, was in seinen vorher angeführten Worten Schiller meint, und welchen Zweck die moderne Aesthetik im Auge hat, da sie „das wahre Kunstwerk“ für „relationslos“ erklärt, das heißt für ein Werk, das keine Beziehung haben könne zu irgend welchem Zwecke. Nämlich damit Gedichte, im Geiste der unzüchtigen anacreontischen Lieder, und nach dem von Catull selber aufgestellten schamlosen Programm ge-

---

*) Bernhardy, Grundriß der griechischen Literatur (Halle 1845) II. Thl. S. 496.

**) Qui me ex versiculis meis putatis,
Quod sint molliculi, parum pudicum.
Catull. carm. 16. *Ad Aurelium et Furium.* v. 3. 4.

***) Des Cajus Valerius Catullus Gedichte, lateinisch und deutsch, Wien 1803.

arbeitet, nicht als unsittlich und ärgernißvoll verurtheilt werden können; damit überhaupt schlüpfrige, zucht- und schamlose, glaubenswidrige, gotteslästerliche, Auflehnung und Revolution predigende Producte der schönen, oder vielmehr pseudoschöner Künste, als über jede Einsprache der Religion und der natürlichen Moral erhaben gelten müssen: darum kämpft man für den Satz, die schöne Kunst sey lediglich um ihrer selbst willen da, und sie hebe ihr eigenes Wesen auf, sobald sie um eines Zweckes willen arbeite. Ohne Zweifel ein sehr nobles Ziel wissenschaftlichen Strebens.

Wenn nur die Rechnung wenigstens probehaltig wäre. Nehmen wir an, das was De Lamennais „einen Unsinn“ nannte, wäre vollkommen wahr; denken wir uns, die schönen Künste wären in der That nicht befugt oder nicht fähig, für irgend einen guten Zweck thätig zu seyn: würde denn hieraus folgen, daß sie berechtigt seyen, Dinge zu erzeugen und der Menschheit vorzuführen, welche durch ihre Wirkungen derselben nothwendig Verderben und Unheil bereiten müssen? Darf etwa der welcher nicht in der Lage ist, Gutes zu thun, eben darum Böses thun? und wer sich unfähig sieht, seinen Mitmenschen zu nützen, besitzt der das Privilegium, der Verantwortung überhoben zu seyn, wenn es ihm Freude macht ihnen zu schaden? Man muß wahrhaftig staunen, wenn man sieht, mit welcher Dreistigkeit in unserem Jahrhundert eine „Wissenschaft ohne Gott“ ihre paradoxen Einfälle der Welt verkündigt; und man muß noch mehr staunen, wenn man die ehrfurchtvolle Unterwürfigkeit betrachtet mit welcher diese Paralogismen entgegengenommen, und die Naivität kindlichen Sinnes womit sie geglaubt, und als Ausfluß der wahren Weisheit nachgebetet werden.

Achter Abschnitt.

Die Architectur oder die höhere Baukunst.

Erstes Kapitel.

Die religiöse Architectur und ihre Aufgabe.

Die religiöse Baukunst im Christenthum ist mit dem Letzteren selbst begründet; wozu sie berufen sey.

332. Der Sohn Gottes hat seiner Kirche die Gewalt und den Befehl gegeben, durch die Verwandlung des Brodes und des Weines in seinen Leib und sein Blut der Majestät Gottes das Opfer darzubringen durch welches, dem Worte des letzten Propheten zufolge, dereinst „vom Aufgange der Sonne bis zum Niedergange der Name des Herrn der Heerschaaren groß seyn sollte unter den Völkern". Der Sohn Gottes hat überdies, als die Mittel zur Entsündigung und Heiligung derer die an ihn glauben, den Händen seiner Kirche die Sacramente anvertraut; und er hat dieselbe drittens bevollmächtigt und beauftragt, der Christenheit fort und fort seine Lehre und seine Gebote zu verkündigen.

Mit diesen von dem Herrn getroffenen Einrichtungen ist die religiöse Architectur im Christenthum für alle Zeiten gesetzt. Denn wenn die bezeichneten Anordnungen ausgeführt werden sollen, dann bedarf es nicht nur, für das Opfer, des Altars, sondern zugleich des geeigneten Gebäudes in welchem derselbe sich zu erheben, und in welchem die christliche Gemeinde zur Feier der heiligen Geheimnisse, zum Empfange der Sacramente, zur Anhörung des Wortes Gottes, und zu den anderen Uebungen des gemeinsamen Gottesdienstes sich zu versammeln hat. Geeignet für eine solche Bestimmung ist das Gotteshaus, die „Kirche", aber nur dann, wenn sie, soweit sich das bei einem Werke der Menschenhand erreichen läßt, der Majestät Gottes den sie verherrlichen, und der unerfaßlichen Hoheit der Geheimnisse welche sich in ihren Räumen vollziehen sollen,

würdig erscheint; wenn sie überdies in der Weise erbaut und ausgestattet ist, daß sie die Seele des Christen mächtig zu ergreifen, seinen Geist auf die übernatürlichen Thatsachen des Glaubens hinzulenken, sein Gemüth von dieser Erde zu lösen, und in demselben lebendige Gefühle der Ehrfurcht, der Anbetung, der Andacht wirksam anzuregen vermag.

Jene Eigenschaften welche überhaupt einem körperlichen Dinge, welche insbesondere einem Gebäude, und zwar einem jeden das sie besitzt, Schönheit verleihen: Festigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Zweckmäßigkeit der Einrichtung, Eurhythmie und Symmetrie*), diese Vorzüge allein sind, solchen Anforderungen gegenüber, nicht genügend. Die Christenheit hat das gefühlt: und sie hat von Alters her gefunden, daß dem Zwecke um den es sich handelt, nicht besser entsprochen werden könne, als durch ein Gebäude das, soweit es eben anginge, als symbolisches Nachbild jenes geistige Haus darstellte, jenen unsichtbaren Tempel Gottes, welchen der Glaube sie kennen gelehrt hatte**). Wo ist dieser Tempel, und wie haben wir uns dieses geistige Haus Gottes vorzustellen?

§. 1.

Das geistige „Haus“ und der unsichtbare „Tempel Gottes“ nach der Lehre der Offenbarung.

333. „Denket nicht,“ so hörten wir früher (S. 106) St. Augustin in einer Predigt den Christen sagen, „denket nicht, der Tempel Gottes sey außer euch. Liebet die Gerechtigkeit, und ihr selber seyt Gottes Tempel.“ Es war die Lehre der Apostel, welche der Bischof von Hippo in diesen Worten wiederholte. „Mit ihm“, so hatte einst der Fürst der Apostel die Christenheit gelehrt, „mit ihm seyt ihr verbunden, dem lebendigen Steine, den, von den Bauleuten verworfen, Gott auserwählt hat und verherrlicht; und über ihm erhebet ihr euch, selbst lebendige Steine, als geistiger Tempel.“ „Ich schreibe dir dieses,“ hatte der Apostel dem Timotheus gesagt, „auf daß du wissest wie du aufzutreten hast im Hause Gottes, das heißt in der Gemeinde des lebendigen Gottes, welche die Säule ist und der Grundbau der Wahrheit.“ Und wie oft hatte er es nicht den Gläubigen ans Herz gelegt, daß sie als die Gemeinde Christi „der lebendige Tempel des göttlichen Geistes wären“, „das Haus Gottes“,

---

*) Vgl. N. 90 ff. S. 120 ff. N. 94. S. 127 f.

**) „Ein symbolisches Bild“ eines Gegenstandes ist „ein Bild einer Analogie“ eben dieses Gegenstandes. „Eine Analogie“ eines Dinges nennen wir eine (wirkliche oder durch die Phantasie gebildete) Erscheinung, welche demselben analog ist, und darum geeignet, uns dessen Auffassung zu vermitteln. Vgl. meine „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit“ N. 101—106. (2. Aufl. S. 217 ff.)

das „über den Propheten und Aposteln als seinem Grunde aufsteigt, fest und unerschütterlich ruhend auf dem lebendigen Eckstein, Christus Jesus" *) 304).

Aber nicht bloß die an Christus den Herrn Glaubenden auf dieser Erde, wie man nach den angeführten Aeußerungen der zwei Apostel denken könnte, umfaßt dieses geistige Haus, dieser unsichtbare Tempel Gottes. Der größere, der weit vorzüglichere Theil desselben liegt außerhalb jenes Gebietes, das die Gesetze der Zeit und des Raumes beherrschen: denn derselbe wird gebildet durch die Gesammtheit der Verklärten am Throne Gottes, „die Myriaden der Engel und die Geister der vollendeten Gerechten" **). Dieser vorzüglichere Theil ist gemeint, wenn der Prophet des neuen Bundes in der geheimen Offenbarung wieder und wieder von dem „Tempel Gottes" redet ***); wenn ihm in demselben „die Lade des Bundes" gezeigt wird, und „der goldene Altar, vor welchem, mit dem Rauchfaß aus lauterem Golde, der Engel steht, die Gebete der Heiligen opfernd"; wenn er endlich „in der Mitte der hehren Versammlung vor dem Throne Gottes das Lamm stehen sieht, wie geschlachtet" †); diesen vorzüglicheren Theil, das Haus Gottes das nur dem Glauben sichtbar ist, hatte der Herr im Auge, da er Abschied nahm von den Seinen, und sie tröstend sagte: „In dem Hause meines Vaters sind viele Stätten: ich gehe hin, euch einen Platz zu bereiten"; diesen in noch viel dunklerer Zeit der Prophet, als er, von Bewunderung hingerissen, ausrief: „O Israel, wie so groß ist unseres Gottes Haus, wie so weit der Raum seiner Herrschaft!" ††)

Also die Gott treu gebliebenen Engel, — die in der Gnade Gottes aus diesem Leben Hinübergegangenen, mögen sie nun bereits verklärt seyn, oder noch im Zustande der Läuterung festgehalten werden, — alle lebendigen Glieder endlich der wahren Kirche auf dieser Erde, — mit Einem Worte die Gesammtheit derjenigen aus den mit Vernunft begabten Geschöpfen, welche dem menschgewordenen Sohne Gottes anhangen und der Wahrheit die Er verkündigt hat: diese ist es welche wir bezeichnen, wenn wir im Sinne der Offenbarung und mit der heiligen Schrift von dem „unsichtbaren Tempel" Gottes reden, oder von seinem „geistigen Hause".

---

*) 1. Petr. 2, 4. 5. 1. Tim. 3, 15. 1. Cor. 3, 16. 2. Cor. 6, 16. Hebr. 3, 6. 10, 21. Eph. 2, 19. 20.

**) Hebr. 12, 22. 23.

***) Offenb. 3, 12. 7, 15. 14, 15. 17. 15, 5. 6. 8. 16, 1. 17.

†) Offenb. 11, 19. 8, 3. 5, 6.

††) Joh. 14, 2. Baruch 3, 24.

§. 2.

Der Absicht der Kirche nach soll die Architectur das materielle Gotteshaus so gestalten, daß es den „unsichtbaren Tempel“ Gottes symbolisch darstellt.

Wilhelm Durandus; Thomas von Aquin. Stellen aus den liturgischen Büchern. Friedrich von Schlegel. Die triumphirende Kirche und die streitende sind Theile eines einzigen Ganzen.

334. Von Alters her, sagte ich früher, habe die Christenheit gefunden, — und ohne Zweifel hatte sie es von den Aposteln gelernt, — daß der Bestimmung, den würdigen Raum zu bieten für die Feier der heiligen Geheimnisse und die Verkündigung des Wortes Gottes, ein Gebäude nur dann vollkommen entsprechen könne, wenn es sich darstelle als das symbolische Nachbild des geistigen Tempels Gottes. „Das Wort Kirche ist sowohl der Name für das materielle Haus von Stein, als für die Gesammtheit derer die an Christus glauben. Die materielle Kirche von Stein aber, in welcher die Christen sich zum Gottesdienste versammeln, bedeutet eben diese Gesammtheit, und namentlich jene hehre Gemeinde, welche im Himmel sich aus lebendigen Steinen zusammenfügt“: so sprach diesen Gedanken vor sechshundert Jahren der gelehrte Bischof von Mende aus, Wilhelm Durandus 305). Und um dieselbe Zeit hatte Thomas von Aquin geschrieben: „Das Gebäude in welchem das Geheimniß des Leibes und Blutes Christi gefeiert wird, bedeutet die Kirche, und wird zugleich ‚Kirche‘ genannt“ 306).

Einen entscheidenden Beweis für die Wahrheit dieser Auffassung finden wir namentlich in den von der Kirche vorgeschriebenen liturgischen Büchern. Wenn der Bischof für den Bau eines neuen Gotteshauses den Grundstein gesegnet und in die Erde gelegt hat, dann fordert er die um ihn Versammelten auf, anzurufen den Allmächtigen „in dessen Hause viele Stätten sind“ 307); und bald darauf betet er selber zu ihm „der, indem er alle seine Heiligen um sich versammelt, in ihnen seiner Majestät eine unvergängliche Wohnstätte baut“ 308). Bei der Einweihung des vollendeten Gebäudes wird dieselbe Aufforderung, und später auch dasselbe Gebet wiederholt. Während man aber in feierlichem Zuge die Reliquien der Märtyrer in die zu weihende Kirche trägt, wird, neben anderen, diese Antiphon gesungen: „Machet euch auf, ihr Heiligen Gottes, ziehet ein in die Stadt des Herrn“ 309). Später, wo der Bischof sich anschickt, die zwölf Kreuze rings an den Wänden der Kirche mit Chrisam zu salben und sie dann zu incensiren, stimmt er die Antiphon an: „Kostbare Steine, Jerusalem, sind alle deine Mauern, aus Edelsteinen bauen deine Thürme sich“ 310). Bald darauf singt, indeß der Bischof die Salbungen vollzieht, der Chor das Responsorium: „Das ist Jerusalem, des Himmels

weite Stadt, geschmückt als die Vermählte des Lammes: denn sie ist sein Zelt geworden, Alleluja. Ihre Thore schließen sich des Tages nicht, und sie kennt keine Nacht" 311); dann dieses andere: „Deine Straßen, Jerusalem, sind lauteres Gold, Alleluja, darin ertönt das Lied der Freude, Alleluja; und auf deinen Plätzen insgesammt singt Alles, Alleluja, Alleluja. In strahlendem Lichte wirst du erglänzen, und beugen werden sich vor dir alle Lande der Erde" 312).

Ist die lange Function der Weihung des Hauses Gottes endlich abgeschlossen, dann beginnt das Hochamt mit jenen Worten, die vor Jahrtausenden einst der Patriarch gesprochen, als im Traumgesichte der Herr selber zu ihm geredet, und er die Engel Gottes auf der geheimnißvollen Leiter hatte auf- und niedersteigen sehen: „Schauerlich ist diese Stätte! fürwahr, hier ist nichts anders als das Haus Gottes und des Himmels Thor, und sie soll heißen Gottes Saal" 313). Und so oft der Jahrestag der Weihe wiederkehrt, betet am Schlusse eben dieser Messe der Priester wiederum zu dem Herrn „der aus lebendigen und auserlesenen Steinen seiner Majestät den ewigen Tempel erbaut" 314); die Epistel der Messe aber bildet die folgende Stelle aus der geheimen Offenbarung:

„In jenen Tagen sah ich die heilige Stadt, das neue Jerusalem, niedersteigen aus dem Himmel von Gott, angethan wie die Neuvermählte, da sie geschmückt ist für ihren Mann. Und ich vernahm eine gewaltige Stimme von dem Throne, welche sprach: Das ist das Gezelt Gottes bei den Menschen; und er wird wohnen unter ihnen, und sie werden sein Volk seyn, und Gott selber wird unter ihnen seyn, ihr Gott; und abwischen wird Gott jegliche Thräne von ihren Augen, und der Tod wird fürder nicht seyn, und Trauer und Klage und Weh wird fürder nicht seyn, weil das Erste dahingegangen ist. Und es sprach der auf dem Throne sitzt: Siehe, ich mache Alles neu" *).

335. Ich denke, in diesen Stellen aus den liturgischen Büchern tritt der Sinn der Kirche unverkennbar genug hervor: das materielle Gotteshaus, das Gebäude von Stein, sollte nach ihrer Absicht als symbolisches Bild dem gläubigen Gemüthe den geistigen Tempel Gottes darstellen, von welchem die Offenbarung uns Kunde gibt, namentlich die ewige Wohnung Gottes in der Gesammtheit der bereits Verklärten, sein unvergängliches Haus über den Sternen. Friedrich von Schlegel hat das, und wahrscheinlich ohne Hülfe der liturgischen Bücher, ganz richtig erkannt. „Die Bedeutung", schreibt er, „war das vornehmste Ziel jener alten Künstler: und man kann nicht zweifeln, daß sie oftmals" (vielmehr, immer) „die bestimmte und bewußte Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche die Kirche selbst, im geistigen Sinne

*) Offenb. 21, 2—5.

nämlich, den Begriff derselben, nach dem verschiedenen Verhältnisse, darzustellen und anzudeuten, da sie bald als streitend bald als triumphirend gedacht wird“ *). Und selbst Schiller scheint diese hohe symbolische Bedeutung des Gotteshauses empfunden zu haben:

Prächtiger, als wir in unserm Norden,
Wohnt der Bettler an der Engelspforten,
Denn er sieht das ewig einz'ge Rom!
Ihn umgibt der Schönheit Glanzgewimmel,
Und ein zweiter Himmel in den Himmel
Steigt Sanct Peters wunderbarer Dom **).

Wir könnten noch hervorheben, daß mehrere der vorher aus dem römischen Pontificalbuche angeführten poesievollen Gedanken theils der geheimen Offenbarung, theils dem Lobgesange des greisen Tobias entnommen sind, und aus solchen Stellen gebildet, in welchen ganz offenbar die Herrlichkeit der Kirche, und zwar vorzugsweise der „triumphirenden“, gefeiert wird ***). Indeß wir wollen hierbei nicht verweilen; dafür mögen, als Abschluß unseres Beweises, die vier ersten Strophen des schönen Hymnus hier folgen, welchen das römische Brevier für den Tag der Kirchweihe sowohl als für die Jahresfeier derselben vorschreibt 315).

Des Himmels Stadt, Jerusalem,
Des Friedens selige Heimat du,
Ragst zu den Sternen hoch empor,
Lebendige Steine sind dein Bau;
Viel tausend Engel halten Wacht
Um dich, des Heilands reinste Braut.

O glücklichste der Bräute du!
Den eignen Glanz zur Mitgift schenkt'
Der Vater dir, es übergoß
Mit seiner eignen Schöne dich
Der Sohn; ihm bist du angetraut,
Fürstin, des Himmels hehre Stadt.

Von Edelsteinen funkelnd, weit
Für Alle offen steht dein Thor:
Denn Führerin zu dir hinauf
Dem Sterblichen die Tugend ist,
Die Liebe Christi, welche Qual
Und Kreuz geduldig tragen lehrt.

---

*) F. Schlegel, Grundzüge der gothischen Baukunst. Werke (Wien 1846) Bd. 6. S. 185.

**) Schiller, An die Freunde.

***) Man vergl. Offenb. 21, 25. 21, 18, 21, 23. Tob. 13, 21. 22. 13, 13.

Nur durch des Meißels harten Stoß,
Durch Hammerschläge ohne Zahl
Geglättet von des Meisters Hand,
Zum Bau der Stein sich eignen kann;
Denn dicht gedränget Stein an Stein
Der mächtige Dom zum Himmel strebt.

336. Wenn in diesem Hymnus, wie gleichfalls in den früher aus den liturgischen Büchern gegebenen Stellen, vorzugsweise die triumphirende Kirche als dasjenige gefeiert wird, als dessen symbolisches Bild das materielle Gotteshaus erscheinen soll, so ist das ganz natürlich. Die Gemeinde der Auserwählten, der bereits Verklärten ist ja, wie wir schon gesagt haben, durchaus der vorzüglichere, weitaus größere Theil des unsichtbaren Tempels Gottes; im ewigen Leben allein erscheint dieser Tempel in seiner vollen Pracht und Schönheit, während die übernatürlichen Vorzüge der streitenden Kirche, als des noch nicht vollendeten Theiles, noch größtentheils verborgen sind. Dagegen wäre es Unrecht, wenn man aus unseren Stellen die Folgerung ziehen wollte, als ob allein die triumphirende Kirche in dem materiellen Gebäude symbolisch dargestellt wäre. Lehrt uns ja doch die Offenbarung, daß Alle die dem menschgewordenen Sohne Gottes anhangen, durch die „Gemeinschaft der Heiligen" zu Einem „Reiche Gottes", zu Einer „Stadt Gottes" verbunden sind; daß die streitende Kirche nur der Erscheinung, nicht dem Wesen nach von dem himmlischen Jerusalem verschieden ist; daß beide zusammen Eine Familie bilden, Ein geistiges Haus, Einen Tempel des lebendigen Gottes durch „den Haupt- und Eckstein, durch welchen der ganze Bau zusammengehalten wird, um aufzusteigen als heiliger Tempel in dem Herrn, als die geistige Wohnstätte Gottes" 316).

Wie einst vom Berge hoch der Stein,
Gelöset nicht durch Menschenhand*),
So von des Himmels lichten Höh'n
Des Vaters Sohn herniederstieg,
Der Eckstein, mit dem himmlischen
Zu einen fest das ird'sche Haus 317).

---

*) „So schautest du, bis sich losriß ein Stein vom Berge, nicht durch Menschenhand .. Der Stein aber welcher die Bildsäule zerschmettert hatte, ward ein gewaltiger Berg, und erfüllte die ganze Erde." Daniel 2, 34. 35.

§. 3.

Wie im Allgemeinen die Architectur zu verfahren hatte, um der bezeichneten Absicht der Kirche zu entsprechen.

337. Aber wie mußte die Baukunst verfahren, wenn sie den im Vorhergehenden characterisirten Gedanken der Christenheit ausführen, und für die Feier der heiligen Geheimnisse ein Gebäude herstellen wollte, in welchem der Gemeinde das symbolische Bild des geistigen Tempels Gottes entgegenträte? Sie mußte darauf ausgehen, dem Gotteshause, soweit dasselbe als körperlicher Gegenstand dafür empfänglich seyn kann, jene Vorzüge zu geben durch welche sich der geistige Tempel Gottes auszeichnet; sie mußte zugleich in dem Gebäude, oder in einzelnen Elementen desselben, die vorzüglichsten Thatsachen zum Ausdruck zu bringen, oder doch anzudeuten suchen, von denen der geistige Tempel Gottes in seinem Werden und Seyn, das heißt, von denen die Geschichte des Reiches Gottes und seiner Kirche getragen wird.

Das geistige Haus Gottes ist das Werk der untheilbaren Einen Dreifaltigkeit: und für sie bildet es, durch sie selbst verklärt, die unvergängliche Wohnung. Jeder einzelne Stein entsteht, und wird zugleich in den Bau eingefügt, entweder durch die Taufe auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes, oder aber, insofern es sich um die reinen Geister handelt, dadurch, daß er als das übernatürliche Nachbild der allerheiligsten Dreifaltigkeit ins Daseyn gerufen wird. Der ewige Priester in dem unsichtbaren Tempel aber, der Fürst des Reiches Gottes, das Haupt der Kirche aus Engeln und Menschen, ist der menschgewordene Sohn Gottes, Jesus Christus der Gekreuzigte; er ist zugleich ihr Gründer, er ist fort und fort durch seinen Geist das ausschließliche Princip ihres Lebens, ihr Mittelpunkt, und ihr höchster und letzter Zweck.

Welche sind anderseits die Vorzüge, die als die hervorragendsten Eigenschaften des Reiches Gottes oder seines geistigen Tempels gelten? Derselbe ist weitaus das schönste und zugleich das erhabenste unter allen Werken Gottes. Er bildet den Mittelpunkt und den eigentlichen Zweck alles Anderen, das außer Gott Daseyn hat, und ragt, wie „die Stadt hoch auf dem Berge", weithin sichtbar über Alles empor. Das Reich Gottes ist unermeßlich groß, es kennt keine Gränzen. Sein Antheil ist unversiegbares, unerschöpflich reiches Leben, ist unwiderstehliche, immer siegende Macht, ist unüberwindliche Festigkeit und ewige Dauer.

Das also sind, kurz angedeutet, die Vorzüge welche in analogen Eigenschaften ihrer Werke die religiöse Baukunst an den Letzteren hervortreten lassen, das die Thatsachen, die sie in denselben symbolisch wieder-

zugeben bestrebt seyn mußte. Gelang es ihr, dann hatte sie ihre Aufgabe gelöst. In wiefern sie das wirklich gethan, darüber zu berichten, ist nicht die Aesthetik berufen, sondern die Geschichte der Architectur. Wenn wir darum in dem folgenden Kapitel die thatsächlichen Leistungen dieser Kunst näher ins Auge fassen, so thuen wir es lediglich, weil eine kurze Besprechung derselben zu dem bisher Gegebenen eine sehr angemessene Erläuterung bilden kann.

Zweites Kapitel.

Die religiöse Baukunst, namentlich die gothische, hat den Gedanken der Kirche, wonach das materielle Gotteshaus das symbolische Bild des unsichtbaren Tempels Gottes seyn soll, in sehr vollkommener Weise zur Ausführung gebracht.

Die verschiedenen historischen Style der religiösen Architectur.

338. Besseren Verständnisses halber lassen wir eine ganz kurze historische Notiz vorausgehen.

Bis gegen den Ausgang des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung baute man die Kirchen in jener Weise, welche der „altchristliche Styl" oder der „Basilikenstyl" genannt wird. Wurde bisher meistens die Ansicht festgehalten, als hätten die Christen einfach die alte, römisch-heidnische, Markt- und Gerichtsbasilica, ohne Weiteres, nur mit gewissen Umgestaltungen, für ihre liturgischen Bedürfnisse verwendet, so haben die neuesten Forschungen festgestellt, daß diese Annahme als ein Irrthum betrachtet werden muß. Die altchristliche Basilica ist eine eigene, selbständige Schöpfung des christlichen Geistes*).

Von dem Ende des zehnten Jahrhunderts bis zum Ende des zwölften herrschte der „romanische" Styl. An diesen schloß sich der „Uebergangsstyl", welchem bald, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts und noch früher, der „gothische" Styl folgte. Die Blütezeit dieses Letzteren gehört dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts und dem vierzehnten an, namentlich seiner ersten Hälfte; das fünfzehnte Jahrhundert und der Anfang des sechzehnten ist die Zeit des „spätgothischen" Styles und seiner Entartung.

Neben diesem erhob sich, seit 1420, der „Styl der Renaissance":

---

*) Vgl. W. Lübke, Geschichte der Architectur (4. Aufl.) S. 215 f. Kraus, Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer, Art. Basilica, S. 118 f. Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, (Nouv. édit. Paris 1877), *Basiliques chrét.* p. 88 ss.

der „Frührenaissance" bis 1500, der „Hochrenaissance" von da bis 1580. Am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts ging die Letztere in den „Barock-" oder „Rococo-Styl" über, und dieser nach der Mitte des achtzehnten in den „Zopfstyl".

Die eingehende Characteristik dieser verschiedenen Bauweisen findet man bei Jakob, „Die Kunst im Dienste der Kirche", und in Lübke's „Geschichte der Architectur".

§. 1.

Beweis des aufgestellten Satzes.

Wie die Zeit des Zopfes und jene des Rococo über die gothische Baukunst dachte. Goethe's Urtheil. Der Werth der von ihm bezeichneten Vorzüge eines gothischen Münsters liegt hauptsächlich in der Bedeutung welche sie demselben verleihen; diese Bedeutung entspricht aber genau dem Gedanken der Kirche.

339. Unter der Ueberschrift „Gothisch", belehrte vor etwas mehr als hundert Jahren in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste", Sulzer seine Zeitgenossen also. „Man bedienet sich dieses Beiworts in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack auszudrücken. Fürnehmlich scheint es eine Unschicklichkeit, den Mangel der Schönheit und guter Verhältnisse in sichtbaren Formen anzuzeigen, und ist daher entstanden, daß die Gothen die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschickte Art nachgeahmt haben ... Das Gothische ist überhaupt ein ohne allen Geschmack gemachter Aufwand auf Werke der Kunst, denen es nicht am Wesentlichen, auch nicht am Großen und Prächtigen, sondern am Schönen, am Angenehmen und Feinen fehlt. Darum nennt man nicht nur die von den Gothen aufgeführten plumpen, sondern auch die abenteuerlichen und mit tausend unnützen Zierrathen überladenen Gebäude, wozu vermuthlich die in Europa sich niedergelassenen Saracenen die ersten Muster gegeben haben, gothisch."

Bewunderer des Styles von welchem Sulzer hier so wegwerfend redet, würden ihm Unrecht thun, wenn sie ihm dafür zürnten. Sulzer spricht nur aus was Andere ihn gelehrt hatten, und was bereits ein Jahrhundert früher allgemein als unbestrittenes Axiom anerkannt war. La Brüyere, Fenelon, Moliere behandeln den gothischen Styl mit derselben Geringschätzung*). Auch Goethe war, in Folge des Unterrichts

*) On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture: on a entièrement abandonné l'ordre gothique *que la barbarie avait introduit* pour les

den er genossen, in denselben Anschauungen befangen; hören wir ihn selber.

„Als ich das erste Mal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrte ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik ‚Gothisch', gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Ueberladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß Alles gothisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlicher Schnörkel, in den allgemeinen Gesang einstimmte: ‚Ganz von Zierrath erdrückt!' — und so graute mir's im Gehen vor dem Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers" *).

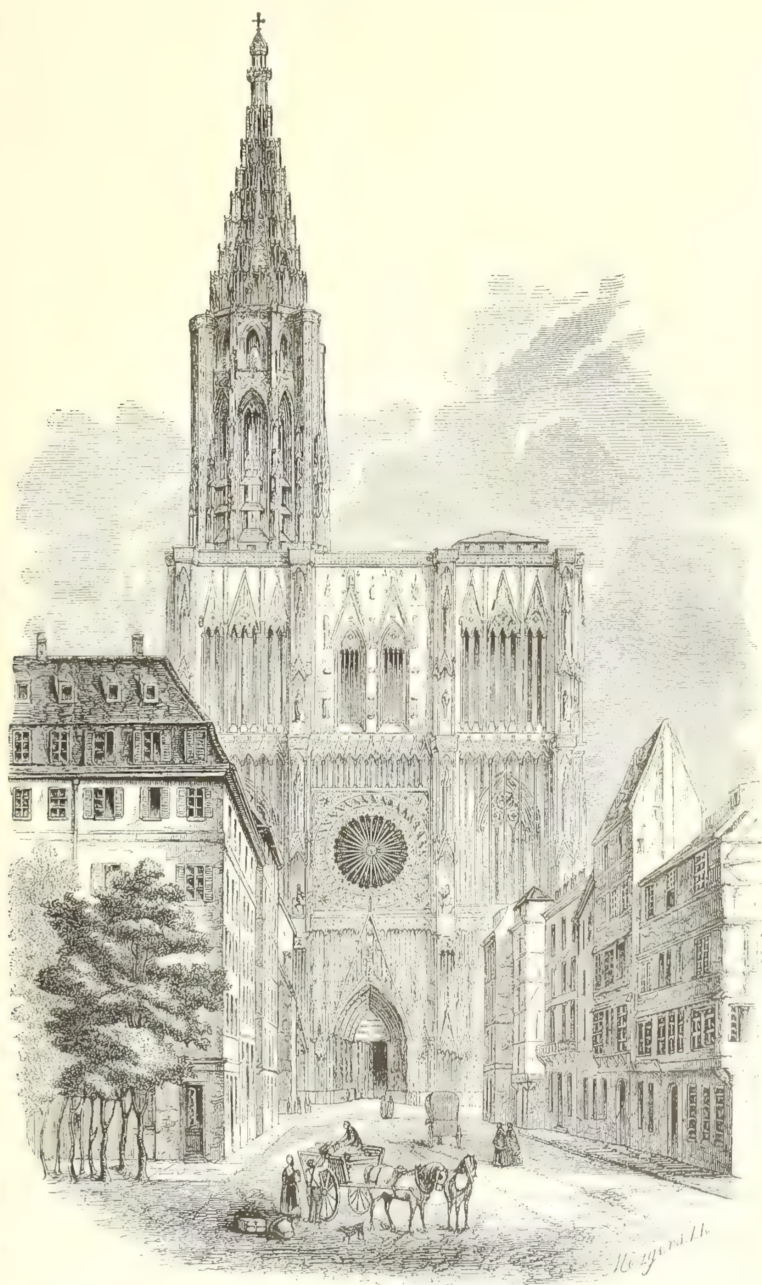
Ich glaube wir haben nicht Unrecht, wenn wir in der Verachtung mit welcher diesen Zeugnissen zufolge die Zeit des Zopfes und jene des Rococo auf die gothische Kunst herabsah, schon einen beachtenswerthen Beweis für den besonderen Werth der Letzteren finden. Für ein selb-

---

palais et pour les temples; on a rappelé le dorique, l'ionique et le corinthien; ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles. De même on ne saurait en écrivant rencontrer le parfait, et, s'il se peut, surpasser les anciens, que par leur imitation. La Bruyère, Caractères (Paris 1845) chap. 1. p. 26.

In demselben Sinne redet Fenelon, Dialogues sur l'éloquence, 2. (éd. Delzons, Paris 1861) p. 84. 85. Lettre sur les occupations de l'Acad. franç. (éd. Despois, Paris 1869) p. 107 s. Eine Stelle aus Moliere, und eine andere von J. J. Rousseau, gibt A. Reichensperger, Vermischte Schriften über christl. Kunst (Leipzig 1856) S. 28 f.

*) Goethe, „Von deutscher Baukunst" (Werke, Stuttgart 1869, Bd. 35. S. 3). Der Münster von welchem Goethe redet, ist der von Straßburg. Dieser „hat zwar noch eine ältere romanische Choranlage mit Querschiff, hoher Kuppel und einer Krypta; aber seine drei 1275 vollendeten Schiffe zeigen bei großartigen Dimensionen eine solche Selbständigkeit und Reinheit in der Behandlung des neuen" (des gothischen) „Bauprincips, seine durch Erwin von Steinbach 1277 begonnene Façade mit den zwei Westthürmen, von denen nur der nördliche 1439 durch Johann Hültz von Cöln vollendet wurde, eine so schöne Harmonie und Maaßhaltung, bei den edelsten Formen, daß dieser Bau mit Recht als eines der vollendetsten Werke gothischen Styles bezeichnet wird." Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (1880. 3. Aufl.) S. 83.



Der Straßburger Münster. (Zu Seite 495.)

ständiges Genie wie Goethe übrigens ist es genug, mit eigenen Augen zu sehen, um alle Vorurtheile sich zerstreuen zu lassen. „Mit welcher unerwarteten Empfindung", erzählt der Dichter weiter (a. a. O. S. 4), „überraschte mich der Anblick, als ich davor trat: Ein ganzer großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sey. Und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unserer älteren Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tages zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur sich beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Auge mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelte er mir entgegen. Alle diese großen Massen waren nothwendig; und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen habe ich zum stimmenden Verhältniß erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu den Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet, und sonst nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! — das all war nothwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehen scheinen! In ihre kühne schlanke Gestalt hab' ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur Einer traurig da steht, ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! — Und so schied er von mir, und ich versank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens die in seinen tausend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegenjauchzten, und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtete er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegenstrecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen Alles Gestalt, und Alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen Alles, und doch für die Ewigkeit!"

340. Es ist in Wahrheit Schade, daß Goethe den Münster nicht mit den Augen des vollen christlichen Glaubens betrachten, und darum den Gedanken des Erbauers und seiner Zeit nur dunkel ahnen konnte; daß es uns nicht beschieden war, ihn als katholischen Christen sich über das herrliche Gotteshaus äußern zu hören. Der geniale junge Dichter ist entzückt von der erhabenen Großartigkeit des wunderbaren Werkes, von der vollendeten Einheit und Festigkeit des Baues bei größter Leichtigkeit und Freiheit der Construction, von der Zweckmäßigkeit, den schönen Verhältnissen und der unvergleichlichen Harmonie aller Theile, von der sorgfältigen und kunstreichen Ausführung auch des kleinsten derselben: aber er deutet mit keinem Worte an, — es ist als ob er gar nicht daran dächte, — warum alle diese Vorzüge auf das Gemüth einen so mächtigen Eindruck machen, und einen Jeden der sie einigermaßen zu würdigen versteht, mit Bewunderung und hoher Freude erfüllen. Der eigentliche Grund dieses Eindruckes liegt in der Bestimmung des ganzen Baues, und in der dieser Bestimmung so vollkommen entsprechenden symbolischen Bedeutung seiner eben erwähnten Vorzüge.

Man denke sich nur einen Augenblick, es gäbe keine übernatürliche Religion, wir wüßten nichts von der wahren Kirche Jesu Christi und allen Geheimnissen die sie uns lehrt: würden wir unter solchen Umständen einen gothischen Münster auch noch in demselben Maaße schön finden und unserer Bewunderung werth? Staunen über eine so riesenhafte Schöpfung des menschlichen Geistes möchten wir wohl auch dann noch; aber dabei könnten wir die Generationen doch zugleich nur bemitleiden, die so viel Mühe und geistige Kraft aufgewendet, um einen gewaltigen Bau zu Stande zu bringen in welchem sich kein einziger Gedanke ausspräche, der uns gar nichts sagte, der ohne alle Bedeutung wäre. Denn, wie wir mit Friedrich von Schlegel schon einmal gesagt haben, „ein noch so herrliches Gebäude, wenn es keine Bedeutung hat", nicht als symbolisches Bild oder Zeichen dem Geiste schöne und große Erscheinungen der unsichtbaren Ordnung vorführt, „gehört auf keine Weise zur schönen Kunst". Dieser Grundsatz wird gegenwärtig allgemein anerkannt. „Man ist einig darüber," berichtet Hermann Lotze, „daß die ganze Conception eines bestimmten Bauwerks, wie Schinkel es ausdrückt, nicht aus seinem nächsten trivialen Zweck allein und aus der Construction entwickelt werden dürfe: so entstehe Trockenes und Starres, das der Freiheit ermangele, und zwei wesentliche Elemente, das Historische und Poetische, gänzlich ausschließe" *).

Also darum, das war unser Gedanke, darum allein wirken die Schöpfungen der gothischen Architectur mit ihren von Goethe angedeuteten

*) Lotze, S. 539. (Cit. 18.) Vgl. „Aus Schinkels Nachlaß", III. 374.

Vorzügen so mächtig auf das Gemüth, weil sie uns Vorzüge einer höheren Ordnung vor die Seele führen, weil sie uns die Herrlichkeit einer anderen Schöpfung, eines großartigeren Baues ahnen lassen, die Pracht jenes Hauses, „das sich erhebt auf unvergänglicher Grundveste, dessen Plan die unerschaffene Weisheit entworfen, das die Hand Gottes selbst erbaut hat“ *).

Wir haben im letzten Paragraphen des vorigen Kapitels bereits angegeben, welche insbesondere jene „Vorzüge einer höheren Ordnung“ seyen. Indem wir darum zunächst auf das dort (S. 491) Gesagte verweisen, ersuchen wir nur den Leser, selbst zu urtheilen, ob nicht die Kirchen der Christenheit, — und vor den übrigen durchweg jene welche im gothischen Style erbaut sind, wie die Kathedralen von Rheims und Chartres, von Salisbury und Exeter und York, von Toledo, Leon und Sevilla, der Dom zu Regensburg, die Lorenzkirche und die Liebfrauenkirche zu Nürnberg, die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg, des heiligen Lambertus zu Münster i. W., der St. Stephansdom zu Wien, die Münster zu Ulm und Frankfurt a. M. und noch manche andere, vor ihnen allen aber der Dom zu Cöln, — ob, sagen wir, diese Werke nicht in ihrer Großartigkeit und ihrer hohen, ernsten Schönheit als würdige Nachbilder des unsichtbaren Tempels Gottes dastehen; ob sie nicht durch ihre über jedes andere, natürlichen Zwecken dienende Werk weit hinausragenden Thürme, durch ihre schlanken Säulen, durch die Leichtigkeit ihres zu schwindelnder Höhe rastlos hinanstrebenden Baues mit den Spitzen und Thürmchen ohne Zahl, fort und fort das Lebensgesetz, den innersten Gedanken der Kirche dessen aussprechen welcher gesagt hat: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“; ob sie nicht in der unverwüstlichen Festigkeit ihrer colossalen Strebepfeiler und ihrer ungeheuren Steinmassen, die Generationen sich erheben und wieder in Trümmer sinken, Jahrhunderte vorüberziehen sahen ohne selber zu altern, ob sie nicht „das Reich“ verkündigen das „kein Ende kennt“, das Haus welches „der weise Mann auf den Felsen gegründet“, — wie eine Lapidarschrift jenes Wortes das für alle Zeiten der Gottmensch gesprochen: *Tu es Petrus.*

„Was Meer und Alpen im Reiche der Natur sind, das ist der Cölner Dom im Reiche der Kunst, — das erhabenste Symbol der Unendlichkeit“: so schrieb vor vier Jahrzehnten August Reichensperger **). Ich denke, es wird ihm niemand widersprechen; und auch das wird nie-

*) Expectabat enim fundamenta habentem civitatem: cuius artifex et conditor Deus. Hebr. 11, 10.

**) „Einige Worte über den Dombau zu Cöln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet (1840).“ Bei Reichensperger, Vermischte Schriften über christl. Kunst, S. 9.

mand in Abrede stellen, daß die übrigen gothischen Kirchen, namentlich die größeren, gleichfalls mehr als irgend ein anderes Menschenwerk dazu angethan sind, den Geist aus den engen Gränzen des Irdischen hinauszuführen, und mit der Vorstellung eines Großen, Unübersehbaren, Unmeßbaren in ihm das Gefühl andächtigen Staunens und ehrfurchtvoller Bewunderung zu wecken ob jenes Hauses, dem gegenüber der Prophet einst ausrief: „O Israel, wie so groß ist Gottes Haus, wie unermeßlich weit sein Reich!“

Zu weiterer Ausführung des hiermit angedeuteten Beweises wollen wir in dem Folgenden, im Anschlusse an die allgemeinen, im letzten Paragraphen des vorigen Kapitels gegebenen Gedanken, die hervorragendsten Eigenschaften des unsichtbaren Tempels Gottes, sowie jene historischen Momente ins Auge fassen, welche für denselben in seinem Werden und Seyn von der vorzüglichsten Bedeutung sind, und zeigen, wie die religiöse Baukunst, und insbesondere die gothische, dieselben in ihren Bauwerken symbolisch wiederzugeben wußte.

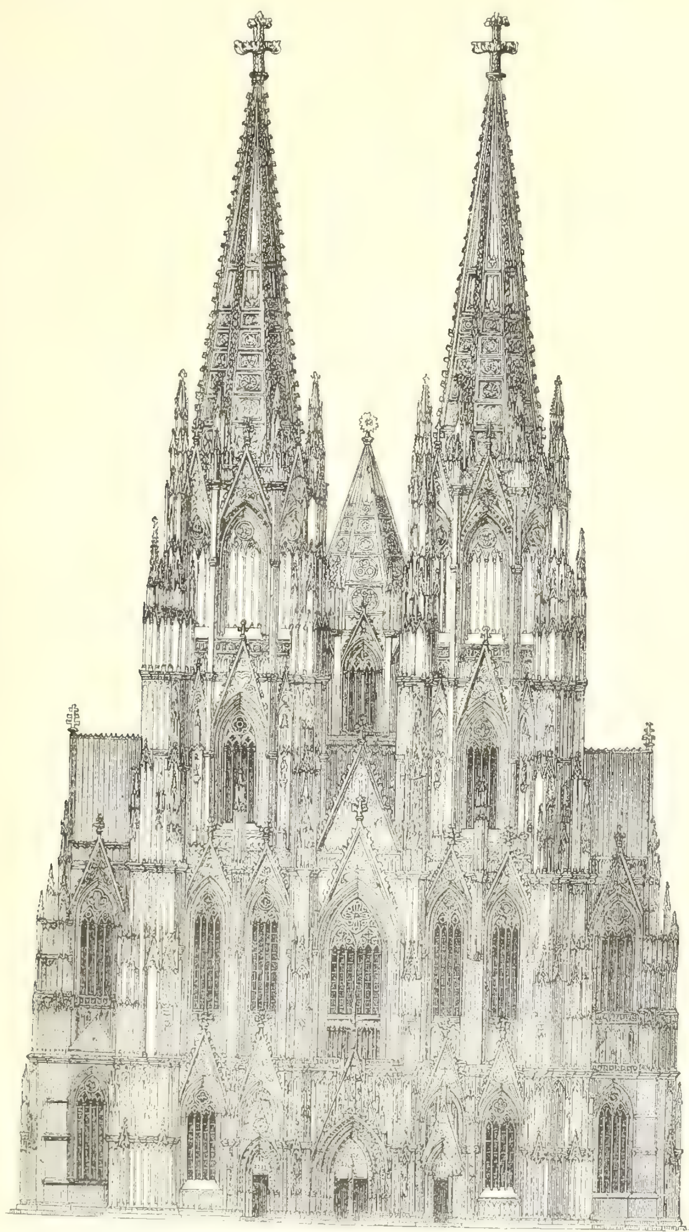
§. 2.

Eingehendere Ausführung des Beweises.

I.

Wie die gothische Baukunst es verstand, die hervorragendsten Eigenschaften des geistigen Tempels Gottes in ihren religiösen Schöpfungen zu versinnbilden.

341. Die am meisten hervortretende Eigenthümlichkeit wodurch sich der gothische Styl von dem romanischen und vom altchristlichen unterscheidet, liegt darin, daß die Werke der zwei Letzteren Mauerbau sind, jene des gothischen hingegen Strebebau: und das um so vollkommener, je mehr sich dieser Styl entwickelte, so daß sich in seinen vorzüglichsten Schöpfungen die Mauern geradezu wegdenken lassen. Das gothische Gotteshaus ist ein System von Strebepfeilern, Strebebogen, Stützen, Gurten und Rippen. „Alles in diesen Kirchen strebt, drängt, steigt, fliegt nach oben. Das spricht sich nicht allein in den Thürmen aus, die sich tiefer als bei jedem anderen Style in den Lufthöhen verlieren; nicht allein in den Säulenbündeln, denen das Auge nur schwindelnd in die hochentlegenen Wölbungen folgt; nicht allein in den verticalen Riesendimensionen der Fenster: es ist in Allem und Jedem, und schon im Spitzbogen selber ausgedrückt. Denn während im Rundbogen Eine Linie sich vom Boden erhebt, um nach einer oben ausgeführten Krümmung wieder zum Boden zurückzukehren, heben im Spitzbogen sich zwei Linien, die sich in der Spitze begegnen, dort gleichsam ihr Ziel gefunden haben,



Der Dom zu Cöln. Aufriß. (Zu Seite 499.)

und sich gegenseitig in der Höhe halten. Wiederum tritt dieses Streben nach oben hervor in der unverkennbaren Abneigung des gothischen Styles vor allen horizontalen Linien. Er vermeidet diese nach der Erde sich hinstreckende oder mit derselben parallel laufende Richtung soviel als möglich selbst dort, wo sie am unvermeidlichsten scheint, beim Ansatze des Gebäudes auf dem Boden, und bei der Scheidung desselben vom Dache. Die Vermeidung an der ersten Stelle wird nicht als Regel eingehalten, und ist auch minder nothwendig: denn jene Horizontale liegt noch nicht im Baue selber; nichtsdestoweniger wird sie hie und da, wie bei dem Dome zu Regensburg, durch Stufen welche rings um das ganze Gebäude laufen, mehr aus dem Auge gerückt. Der horizontale Ansatz des Daches hingegen wird großentheils durch aufstrebende ziervolle Giebel, Fialen und Thürmchen vollständig verborgen, und der aufsteigende Character des Ganzen in dieser Weise auch hier festgehalten" *).

Nirgends erscheint übrigens dieses Streben nach oben in vollerer, ergreifenderer Kraft, als in dem Organismus des Thurmbaues. „Jeder Theil deutet in seiner besonderen Gliederung darauf hin, und jeder obere Abschnitt, der aus dem unteren sich entwickelt, nimmt dasselbe Streben auf. Je weiter die Bewegung nach oben dringt, um so kühner, schlanker, leichter werden die Verhältnisse. Das achteckige Obergeschoß erscheint bereits frei und durchbrochen, fast massenlos. Noch mehr die Spitze, die nur aus acht mächtigen, freistehenden Rippen besteht, zwischen denen, wie im zierlichen Spiele, ein durchbrochenes Rosettenwerk eingespannt ist. Wo endlich die acht Rippen zur äußersten Spitze zusammenlaufen, athmet die rastlose Bewegung, die in sich keinen Abschluß findet, aus, und eine majestätische Blume, in heiliger Kreuzesform ihre Blätter gegen den Himmel emporbreitend, deutet auf das Ziel, welches menschliche Sehnsucht nicht zu erreichen vermochte" **).

Es kann wohl nicht zweifelhaft seyn, ob dieses Streben nach oben, so hervorragend unter den Merkmalen der gothischen Baukunst, Eigenschaften des Reiches Gottes auszudrücken bestimmt war, und welche. Indem der ununterbrochen und ohne Rast emporstrebende Bau zugleich mit dem Auge des Betrachtenden seine Seele aufwärts zog, sollte er ihm den Gedanken des Apostels nahelegen: „Unser Wandel aber ist im Himmel; denn von dort erwarten wir den Heiland, Jesum Christum unsern Herrn"; und „wenn ihr auferstanden seyt mit Christus, dann liebet was droben ist, und nicht, was auf der Erde" ***). Das ist ja der Ausdruck des Geistes, der die Kirche Gottes beseelt, insofern sie

*) Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 79. S. 910 f.

**) Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Kap. 14. §. 1. (1. Aufl.) S. 524.

***) Phil. 3, 20. Col. 3, 1.

noch auf dieser Erde weilt, und sich bewußt ist, daß sie „hier nicht ihre bleibende Stätte hat, sondern eine zukünftige zu suchen“ berufen ist*).

Man darf sich in der That wundern, wie es möglich war, daß man in neuester Zeit sich veranlaßt sehen konnte, diese Deutung zu verwerfen. Hermann Lotze vertheidigt dieselbe sehr entschieden. „Die unabläßige Hervorhebung des senkrecht aufsteigenden Triebes, und die Zurückdrängung und Durchschneidung aller Horizontalgesimse, war lange der allgemeinen Meinung als ein kraftvoller Ausdruck des aufstrebenden Sinnes der christlichen Weltansicht erschienen. Ich kann nicht begreifen, warum dieser lebhafte Eindruck, den der Anblick der Monumente noch immer wiederholt, jetzt geringschätzig zu den mystischen Träumereien der Nichtsachverständigen gerechnet werden soll. Wie auch immer der gothische Styl aus vielen vereinzelten früheren Elementen entstanden seyn mag, die dann in bestimmter Stunde etwa des Abtes Süger glücklicher Griff zu einem consequenten Ganzen vereinigte: immer lag doch im Hintergrunde wirklich jene eigenthümliche Weltansicht; sie eben hatte jene Bedürfnisse geschaffen, zu deren Befriedigung man auf die Vereinigung aller jener Mittel geleitet wurde“ **).

342. Mit dem Ausdrucke der bezeichneten Richtung des Geistes der Kirche auf Erden, und der ethischen Aufforderung die aus derselben hervorgeht, ist übrigens die Bedeutung der in Rede stehenden Eigenthümlichkeit des gothischen Styles noch keineswegs erschöpft. Der Festhymnus für die Kirchweihe den wir im ersten Kapitel angeführt haben, feiert gleich in der ersten Strophe nicht allein das „Emporragen“ des Hauses Gottes „zu den Sternen“, sondern auch die Thatsache, daß dasselbe aus „lebendigen Steinen“ sich aufbaue. Und eben auch dieser Gedanke ist es, neben dem vorher erwähnten, welchen die gothische Baukunst in der vollendetsten Weise symbolisch wiederzugeben gewußt hat.

Es ist vollkommen gegründet, wenn Schnaase bemerkt, das Streben des Mittelalters erscheine in beiden christlichen Baustylen, im romanischen sowohl als im gothischen, „auf die organische Basilica gerichtet“; wenn, in voller Uebereinstimmung hiermit, Hermann Lotze gleichfalls in beiden, im Gegensatze zur antiken Architectur, das Bestreben erkennt, der gewölbten Decke ihrer Gebäude in dem Unterbau nicht bloß eine Stütze, sondern ein sie aus sich erzeugendes Motiv zu geben, und die den Raum umschließende Mauermasse als allgemeine wirkende Substanz erscheinen zu lassen, welche die einzelnen constructiven Kräfte des Baues, fast wie die Glieder eines lebendigen Organismus, vermöge eigener innerer Triebkraft aus sich hervorgehen läßt. Aber so sehr auch dieses Bestreben

*) Hebr. 13, 14.

**) Lotze, S. 534. (Cit. 18.)

beiden Stylen gemeinsam ist, so ist es doch dem chronologisch späteren, der gothischen Baukunst, unverkennbar in weit höherem Maaße gelungen, dasselbe vollkommen und allseitig durchzuführen. Denn während die romanische Baukunst sich immer noch von einer gewissen „Rücksicht auf antike Formen, oder doch auf das antike, steingemäße Bildungsgesetz" beeinflussen ließ, verstand es die gothische, „diese Rücksicht zu überwinden, und ein ganz neues Princip zu erringen, das sie kühn und mit Selbstbewußtseyn zu immer reicherer Anwendung brachte". Während die romanische Baukunst „dem Mauerkörper noch große ruhige Flächen läßt, aus denen sich die erzeugende Masse nur an wenigen, den Hauptgliederungen der Construction entsprechenden Stellen zu ausdrucksvollen Formen zusammenzieht; während überdies in ihren Werken immer noch der Gegensatz der Träger und des Getragenen hervortritt: löst dagegen der gothische Styl diesen Character eines ruhigen Gleichgewichtes mächtiger lebendiger Kräfte auf in den anderen eines durchgehenden Aufstrebens, in welchem der Gegensatz der Träger und des Getragenen vollständig aufhört, und jeder horizontale Absatz nur die momentane Ruhe und Sammlung der in die Höhe eilenden Thätigkeit, aber nicht den Druck einer zu stützenden Last bezeichnet. Es ist folgerecht, daß die Mächtigkeit dieses Aufstrebens nicht bloß einzelne Theile, sondern den ganzen Mauerkörper mitergreift; daß die ruhenden Wandflächen verschwinden, oder auch an ihnen Linien hervortreten in denen der lebendige Trieb nach oben erwacht; daß die horizontalen Gliederungen durch den rastlosen Verticalismus aller Theile unterbrochen werden; daß an die Stelle des Rundbogens und seiner Ornamentik der Spitzbogen mit der seinigen tritt; daß endlich für die Größe der aufwärts dringenden Macht ein Maaßstab gegeben wird durch die Vielfältigkeit der Gipfel, die vor der Erreichung des letzten Zieles endigen" *).

Was todt ist, das liegt der Länge nach hingestreckt, sey es auf dem Boden, sey es in einer höheren Ebene welche dem Boden parallel, also horizontal ist; die verticale Richtung, das Stehen wie aus eigener innerer Kraft, ist der Ausdruck des Lebens:

„Denn erdwärts lastet jedes irdische Ding,
Der Geist nur und die Flamme strebt nach oben."

Der Antheil des Reiches Gottes oder seines geistigen Tempels, sagten wir früher, ist nie versiegendes, unerschöpflich reiches Leben, ist unwiderstehliche innere Kraft, welche durch nichts sich aufhalten läßt, die jedes Hemmniß siegreich überwindet. Dieses hervorragendste Attribut des Hauses Gottes ist es, die Wurzel und der Kern aller übrigen, welches

*) Vgl. Lotze, S. 530 ff. Schnaase, Bd. 4. S. 86. (Cit. 18.)

wir in den Schöpfungen der gothischen Baukunst, durch ihre zuletzt characterisirte Eigenthümlichkeit in unübertrefflicher Vollendung symbolisirt finden.

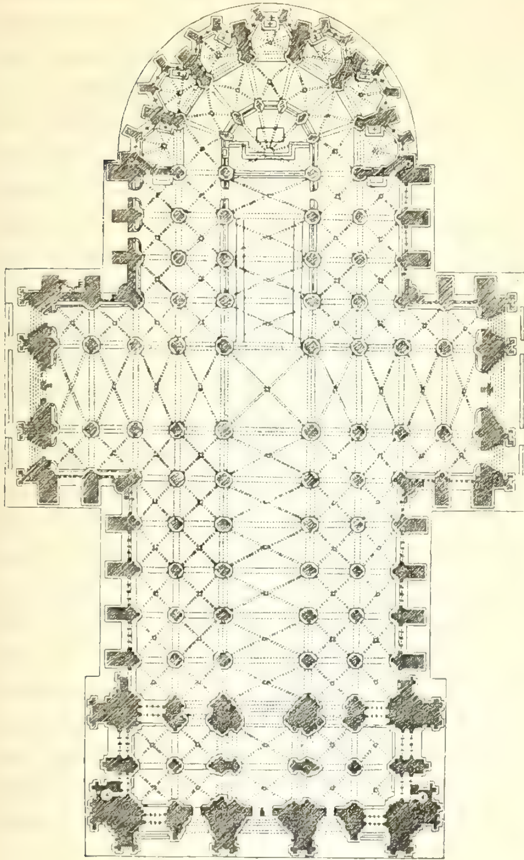
343. Sinnbildet aber das Gebäude aus todtem Material, im gothischen Style aufgeführt, in vorzüglicher Weise das höchste Leben des Geistes, dann weckt es, durch diesen seinen Vorzug, naturgemäß sehr leicht die Erinnerung an die erste Stufe jenes Theiles der sichtbaren Schöpfung, der sich in Wirklichkeit des Lebens erfreut, nämlich an die vegetabilische Ordnung. Einen Eindruck dieser Art machte der Münster zu Straßburg auf Goethe. „Vermannichfaltige", so läßt er zu Erwin von Steinbach den Genius sprechen, der ihn die gothische Bauweise lehrt, „vermannichfaltige die ungeheure Mauer die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meere, ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters" *).

So lag also, nachdem einmal das vorher erwähnte neue Princip des verticalen Baues gefunden und durchgeführt war, auch der Gedanke nicht mehr fern, durch nachbildende Darstellungen von Erzeugnissen der organischen Natur, insbesondere des Pflanzenreiches, den symbolischen Ausdruck des Lebens und der von innen wirkenden Kraft noch zu verstärken. Es ist namentlich die zweite Periode der gothischen Baukunst, die Zeit ihrer eigentlichen Blüte (ungefähr von 1250 bis 1350), welche die glückliche Ausführung dieses Gedankens characterisirt. Auch in den Bauwerken dieser Periode liegen dem architectonischen Plane noch dieselben geometrischen Figuren zu Grunde wie in jenen der früheren Zeit, das Dreieck, das Quadrat, die Kugel und die Kreuzform. Aber sie läßt diese Figuren nicht mehr in ihrer geometrischen Strenge und Reinheit hervortreten; sie verbirgt sie dem Auge, indem sie „Alles mit dem reichen Blätterschmuck und mit der blühendsten Fülle des Lebens umkleidet: so wie auch auf dem Teppich des Frühlings an dem Reichthum alle der grünenden Gewächse das Gesetz ihrer Structur und die innere Geometrie der Natur nicht mehr im Einzelnen sichtbar hervortritt, sondern Alles frei in unendlichem Leben blüht und seine Schönheit entfaltet. Das Wesen der gothischen Baukunst" — richtiger, ein wesentliches Merkmal derselben während der bezeichneten Periode — „besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und der äußeren blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederholungen der gleichen Zierrathen, daher das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen, daher die in

*) Goethe, S. 3. (Cit. 494.)

zarten Ranken aufschießende Gestaltung der Säulen, Bogen und Fenster, wie von verschlungenen Zweigen, und der reiche Blätterschmuck aller Verzierungen" *). Ich zweifle, ob sich eine Bauweise denken läßt, welche den Gedanken eines geistigen, darum von der Fülle des Lebens überquellenden Tempels Gottes, in anschaulicherer Klarheit zum Ausdruck brächte.

344. Daß bei dieser endlos reichen Mannichfaltigkeit, bei dieser Freiheit der Entfaltung und dieser Fülle des Lebens, deßungeachtet den ganzen Bau und alle seine Theile die vollendetste Einheit beherrscht und zusammenschließt, das mag die letzte Eigenthümlichkeit der gothischen Kirchen seyn, welche wir, als einen neuen Vorzug des unsichtbaren Hauses Gottes symbolisirend, hervorheben. Wir können es aber nicht besser thun, als mit den Worten August Reichenspergers, des hochverdienten Förderers der gothischen Kunst in der Neuzeit.



Der Dom zu Cöln. Grundriß.

„Man braucht nur die, den Gedanken des Baues auf seinen kürzesten Ausdrück bringenden, Grundrisse der großen mittelalterlichen Architecturen genau zu analysiren, und mit den Aufrissen zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß auch den complicirtesten Formationen, ja selbst den der organischen Natur entnommenen decorativen Theilen, ganz einfache Grundelemente sowie ein festes Entwickelungsgesetz unterliegen; welches Letztere jedoch in sofern relativer Natur ist, als jedes einzelne Bauwerk seine besonderen

*) F. Schlegel, S. 202. 208. (Cit. 489.)

Factoren enthält. Bald ist es der Kreis, bald das Quadrat, bald das Dreieck, wodurch, um den technischen Ausdruck der alten Bauhütte zu gebrauchen, ‚des Chores Maaß und Gerechtigkeit', und damit weiter in genetischer Fortbildung der ganze Bau normirt wird.

„Alle Wechselbeziehungen gehen von einem bestimmten Keimpunkte aus, und sind durchaus rationell. Der Grundriß einer gothischen Kirche, ausgestattet mit seinen Hülfslinien, führt uns gleichsam einen geistigen Crystallisationsproceß vor das Auge, und erinnert zugleich an die Klangfiguren, welche das Netzwerk der Musik aus dem Zeitlichen in das Räumliche, aus dem Gebiete des Gehörs in das des Gesichtes übertragen. Wir erblicken sodann im Aufrisse, wie er sich unmittelbar vor das Auge hinstellt, den Körper des Baues, dessen Seele gewissermaßen der Grundriß beschließt. Faßt man den Aufriß näher ins Auge, so wird man finden, wie er mit logischer Nothwendigkeit aus dem Grunde erwächst; wie an dem ganzen Werke kein Glied vorkömmt welches nicht durch die Grundconstruction bedingt ist, und zugleich einen bestimmten Zweck in derselben zu erfüllen hat; wie jede Gliederung und jedes Ornament nur als eine höhere Entwickelung der nothwendigen Constructionstheile erscheinen, gleichsam eine Verflüchtigung der strengen Mathematik des Grundrisses, eine Fortbildung desselben in das Gebiet der organischen Natur. Wie die Blätter eines Baumes in lebensvoller, unendlicher Mannichfaltigkeit den Aesten entwachsen, und doch immer Gesetz und Wesen des Stammes an sich tragen, so das Stab- und Maaßwerk, die Fialen und Rosetten, die Blätter und die Blumenkronen einer Cathedrale des Mittelalters. Da ist nichts wahrzunehmen, was nicht auf eine innere Nothwendigkeit hindeutete, während es zugleich den Adel des freien Geistes an der Stirne trägt: so die Strebepfeiler mit ihren Gesimsen, Wetterschlägen und Wasserspeiern, so die frei stehenden Fialen, die Strebebogen und die Arcaden, so die Bogen und die Gewölbe mit ihren Kappen und ihrem Gurtwerke, kurz Alles, von der Thurmspitze bis herab zu den Beschlägen der Thore", erscheint als die Entwickelung Eines Gedankens, als die geniale Durchführung eines einzigen Princips bis zu seinen äußersten Consequenzen*).

---

*) Nach A. Reichensperger, Ueber das Bildungsgesetz der gothischen Baukunst; 1849. (Vermischte Schriften über christl. Kunst, S. 128 f.)

Die gleichen Gedanken entwickelt Reichensperger, zum Theil mit denselben Worten, auch in der Schrift „Die christlich-germanische Baukunst . . ." S. 14 ff. (Cit. 372.)

II.

Wie die gothische Baukunst es verstand, in dem Gotteshause die vorzüglichsten Momente zum Ausdruck zu bringen, von denen in seinem Werden und Seyn der geistige Tempel Gottes getragen wird.

345. In den vier letzten Nummern haben wir nachgewiesen, wie es der religiösen Baukunst, und insbesondere der gothischen Richtung, wirklich gelang, in der Einrichtung und Gestaltung ihrer Schöpfungen die wesentlichsten Vorzüge des geistigen Tempels Gottes symbolisch wiederzugeben. Aber hat sie in denselben auch jene Thatsachen zum Ausdruck zu bringen gewußt, welche den Kern und die Wurzel der Geschichte dieses geistigen Tempels bilden, und darum den Grund, das eigentliche Princip, seines Daseyns und seiner ganzen Schönheit?

„Das Kreuz und die Rose", schreibt Friedrich von Schlegel, „sind die Grundformen und Hauptsinnbilder dieser geheimnißreichen Baukunst" *). Und wenn, wie wir schon bemerkten, in dem ausgebildeten Styl der zweiten Periode, die geometrischen Formen sich mehr verbergen, „so bleibt doch die Kreuzform immer sichtbar hervortretend in der Erscheinung, aber vom reichsten Schmuck überkleidet, und wie von blühenden Rosen umschlungen" **).

Die Deutung der ersten dieser Grundformen liegt nahe. Hat doch der Herr selber seine Kirche gelehrt, daß das Kreuz „das Zeichen des Menschensohnes" sey, das eigentliche Symbol des menschgewordenen Sohnes Gottes ***). Von Alters her, das heißt, wie der heilige Carl Borromäus sich ausdrückt, „nahezu seit den Tagen der Apostel" 318), bestimmte das Kreuz in den meisten Fällen namentlich die Grundgestalt des Gotteshauses. Ueberdies aber bediente sich insbesondere der gothische Styl dieser vornehmsten symbolischen Form noch an verschiedenen Stellen des Planes auf die mannichfaltigste Weise: am meisten hervortretend nicht nur bei den Thürmen, auf deren höchster Spitze „das Rosenkreuz prangt, d. h. ein Kreuz, dessen Arme in Rosen aufblühen" †), sondern auch bei den zahlreichen „Wimbergen" oder Ziergiebeln über den Spitzbogen der Portale und der Fenster, indem die Spitzen dieser Wimberge gleichfalls wieder

*) F. Schlegel, Bd. 1. S. 234. (Cit. 345.)

**) F. Schlegel, Bd. 6. S. 208. (Cit. 489.)

***) „Alsdann wird das Zeichen des Menschensohnes am Himmel erscheinen." Matth. 24, 30. Welches dieses Zeichen sey, spricht der Erlöser hier zwar nicht aus; aber die übereinstimmende Auslegung aller Kirchenväter versteht darunter das Kreuz. (Reischl.)

†) W. Menzel, Christliche Symbolik (Regensburg 1856) Bd. 1. S. 485.

die Kreuzblume krönt, „die Blume Christi, wie das Mittelalter poetisch das Kreuz nannte“ *).

So sprach das Gotteshaus zunächst und vernehmbar jene großen Thatsachen aus, durch welche der geistige Tempel Gottes sein Daseyn hat, ohne die derselbe sofort zerfallen müßte: an erster Stelle die Erlösung durch Jesus Christus, mit dieser aber und in ihr die zwei anderen welche ihre Voraussetzung bilden, nämlich die Verbindung der göttlichen und menschlichen Natur in der Einen Person des Erlösers, und die Dreifaltigkeit der Personen in der Einen göttlichen Natur. Indem es aber in dieser Weise den von Gott erwählten Eckstein verherrlichte, über welchem das lebendige Haus des Allerhöchsten sich erhebt, verherrlichte es zugleich den Geist der streitenden Kirche, verkündigte es aller Welt das Grundgesetz ihres Lebens, den Kern ihres Glaubens, das Siegel ihrer Hoffnung und ihrer Liebe Unterpfand, — nicht weniger unzweideutig und klar, als es in ausdrücklichen Worten dieselbe Kirche thut, wenn sie an den beiden jährlich wiederkehrenden Festen des glorreichen Kreuzes und an zwei Tagen der Charwoche im Introitus der Messe ihre Chöre die Worte des Apostels singen läßt: „Unser Stolz aber soll seyn das Kreuz unseres Herrn Jesus Christus: denn Er ist unser Heil und unsere Auferstehung, unsere Freiheit und unser Leben“ **).

346. Aber woher neben dem Kreuze die andere von Schlegel bezeichnete Grundform, das zweite Hauptsymbol, die Rose? Wie in dem Dunkel der Urzeit, in der Geschichte des Falles der Menschheit und ihres Verderbens, unzertrennlich von einander zwei Gestalten hervortreten, obgleich die eine, der Mann, allein genügt haben würde, das Unglück zu vollenden; wie zwei Jahrtausende später die Geschichte des Volkes Gottes im alten Bunde abermals von zwei Personen ihren Anfang nimmt, obgleich nur Abraham den heroischen Act des Glaubens vollzog, und dadurch der erste Träger der Verheißungen wurde, „der Vater Aller welche glauben“: ebenso läßt die Offenbarung auch an der Spitze der Kirche Gottes im neuen Bunde zwei Gestalten erscheinen, von denen freilich die eine durch ihre eigene göttliche Kraft das ganze Werk der Erneuung des Menschengeschlechtes vollführte, aber nur, indem sie auch der anderen ihren Theil daran gab, auch die andere stark machte, mitzukämpfen und mitzuüberwinden für die gesammte Menschheit, mehr zu thun und Größeres für deren Heil, als einst die erste Frau gethan für ihr Verderben. Die Abstammung von Adam ist für Alle der Grund der Ungnade: aber „den Anfang der Sünde hat das Weib gemacht, und ihretwegen sterben wir alle Tage“. Abrahams Kindschaft war es, an die sich der Anspruch

*) Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche (Landshut 1880. 3. Aufl.) S. 74.

**) Introit. Miss. 3. Maii, 14. Sept., fer. 3. et 5. hebd. mai. Cfr. Gal. 6, 14.

auf den Segen der Verheißungen knüpfte; aber nur jene galten als Kinder Abrahams, die es durch Sara waren*). An die Bausteine des geistigen Tempels Gottes im alten Bunde hatte einst der Prophet den Ruf gerichtet: „Höret mich, ihr Alle die ihr liebet was gerecht ist, und suchet den Herrn: schauet auf den Felsen aus welchem ihr gehauen, und auf die Grubenhöhle aus welcher ihr gegraben wurdet; seht hin auf Abraham euren Vater, und auf Sara die euch geboren!" **) Konnten die Steine desselben Baues im neuen Bunde der wunderbaren Frau vergessen die sie dem Geiste nach geboren, die in Wahrheit ihrer Aller Mutter war, weil sie, um mit St. Augustin zu reden, „durch ihre Liebe mitgewirkt, ihnen das übernatürliche Leben zu geben"? 319) konnten sie, indem sie durch ihre Gotteshäuser das Kreuz verherrlichten, den Felsen feiern „aus welchem sie gehauen" ***), und dabei „der Grubenhöhle" nicht gedenken, aus welcher sie dem Geiste nach „gegraben waren"? Und wenn sie nach einem Zeichen suchten für den Namen voll Wonne, den süßesten unter allen die zu nennen den Kindern Eva's gegeben ist; wenn sie sich nach einem symbolischen Ausdruck umsahen, würdig, die Blume voll duftenden Wohlgeruchs zu versinnbilden, die herrlichste Wunderblüte des Stammes, den einst im Paradiese Gottes Hand gepflanzt: ließ sich ein besserer finden als die Königin unter den Blumen?

„Du Rosenblüte, Lilienblatt,
Du Königin an höchster Statt
Dahin sich hat
Nie eine Frau erschwungen",

so wird die Gebenedeite unter den Frauen begrüßt in einem Lobgesange aus dem dreizehnten Jahrhundert, den man mehrfach Gottfried von Straßburg zugeschrieben hat. Später heißt es in demselben abermals:

„Nun freu' dich, aller Frauen Preis,
Nun freu' dich, Wonnenparadeis,
Nun freu' dich, Reis
Der schönsten Rosenblüte";

und eine Anrufung Mariä aus dem zwölften Jahrhundert beginnt mit dem Verse:

„Ave Maria, eine Rose ohne Dorn" †).

---

*) Röm. 9, 7. Gal. 4, 23.

**) Js. 51, 1.

***) „Der Felsen war Christus." 1. Cor. 10, 4.

†) Vgl. Lindemann, Blumenstrauß von geistlichen Gedichten des deutschen Mittelalters (Freiburg 1877) S. 38. 44. 169.

Rosa sine spina, flos florum, sind Ausdrücke für die heilige Jungfrau, die von den Dichtern aller Länder im zwölften und dreizehnten Jahrhundert tausendmal wiederholt werden. *O vaga mia rosa,* sagt noch der heilige Alphons in seinen *Canzoncine in onore di Maria santissima* *). „Die Rose“, bezeugt Wolfgang Menzel, „ist vorzugsweise der heiligen Jungfrau geweiht. Maria heißt die Rose oder der Rosenzweig von der Wurzel Jesse (Js. 11, 1); daher das schöne alte Kirchenlied:

Ein' Rose ist entsprungen,
Von Jesse war die Art.

Maria heißt die Rose ohne Dornen, die Rose aus Anna's Schooß“ **). Die Kirche selbst wendet auf die Mutter des Herrn das Wort der heiligen Schrift an: „Ich ward erhöhet gleich einem Rosenhage in Jericho“ ***). Kein Wunder also, wenn neben dem Kreuze die „Rosa mystica“ das vorzüglichste Symbol der gothischen Baukunst wurde; wenn sie „die Grundfigur aller ihrer Verzierungen bildet, aus welcher selbst die eigenthümliche Form der Fenster, Thüren, Thürme, in all ihrem Blätterschmuck und ihren reichen Blumenzierrathen abgeleitet ist“ †).

Vielleicht irren wir nicht, wenn wir die im gothischen Styl so häufig wiederkehrende Form des regelmäßigen Sechseckes — das Bild des Sternes — auf dieselbe Jungfrau deuten, die „Stella matutina“ und „den Stern des Meeres“. Oder ist sie vielmehr auf den anderen „Stern“ zu beziehen, der „aufgehen sollte aus Jakob“? ††). Was dagegen das Dreieck betrifft, das Kleeblatt, die sich vielfach wiederholende Dreizahl, so ist sie offenbar das natürliche Symbol jenes Geheimnisses, das die Grundlage des christlichen Glaubens bildet.

347. Wir dürfen uns auf diese wenigen Andeutungen beschränken: denn sie genügen vollständig um darzuthun, daß die religiöse Baukunst, wie die Vorzüge des geistigen Tempels Gottes, so auch die hervorragendsten Thatsachen von welchen seine Geschichte getragen wird, soweit es ihre Mittel gestatten, überaus treffend zum Ausdruck gebracht hat. Anders als in symbolischer Weise darzustellen, ist der Architectur eben nicht möglich; darum lag es nahe, daß sie die zwei bildenden Künste, die Sculptur und die Malerei, mit sich verband, um durch sie ihre Leistungen unter dieser Rücksicht vervollständigen und ergänzen zu lassen.

---

*) Vgl. Montalembert, Leben der heiligen Elisabeth von Ungarn, Einleitung.

**) W. Menzel, Bd. 2. S. 281. (Cit. 505.) Vgl. Wackernagel, Kirchenlied, N. 160. 148. Conrads von Würzburg „Goldene Schmiede“ von W. Grimm, XXXVII. Paderborner Liederbuch, N. 92.

***) Quasi plantatio rosae in Jericho. Eccli. 24, 18.

†) F. Schlegel, Bd. 1. S. 234. (Cit. 345.)

††) Vgl. 4. Moys. 24, 17.

Uebrigens ist es ganz gewiß, daß die religiösen Bauwerke namentlich des gothischen Styls noch einen weiteren reichen Schatz von Sinnbildern und Allegorien umschließen, deren viele uns ganz entgehen. Nur der wäre im Stande ihre Bedeutung wiederzufinden, der mit gründlicher Kenntniß der gesammten Theologie des Mittelalters eine eben so gründliche seiner reichen Natursymbolik verbände. „Ueberall in der Natur suchte jene glaubensvolle Zeit mystische Beziehungen zu den Pflichten und den religiösen Ueberzeugungen des erlöseten Menschen; in der Lebensweise der Thiere, in den Erscheinungen der Pflanzenwelt, in dem Gesange der Vögel, in den Eigenschaften der selteneren Steine, sah sie eben so viele Symbole heiliger Glaubenswahrheiten. Das Studium der Natur eben für diesen Zweck war im dreizehnten Jahrhundert sehr verbreitet, wie sich dies aus dem *Speculum naturale* des Vincenz von Beauvais, und einer Menge von Werken über die Thiere, Pflanzen und Steine ergibt, die in gebundener und ungebundener Rede um jene Zeit erschienen*); auch in der ganzen Poesie jener Epoche spricht sich dieselbe Thatsache aus. Pedantische Nomenclaturen hatten dem Volke und den Dichtern den Zutritt zur Naturkunde noch nicht versperrt; die Reminiscenzen der heidnischen Abgötterei hatten sich noch nicht entweihend wieder eingedrängt in eine Sphäre, die eben das Christenthum dem wahren Gott zurückerobert. Wenn der Arme des Nachts seine Augen zum Himmel erhob, sah er statt Juno's Milchstraße den Weg seiner Brüder nach Compostella, oder den Weg der Seligen zum Throne Gottes. Vor allem bildeten die Blumen eine mit den reizendsten Bildern geschmückte Welt, eine stumme Sprache der lebendigsten, der zartesten Gefühle. Volk und Gelehrte kamen darin überein, diese holden Gegenstände ihrer täglichen Aufmerksamkeit mit den Namen derer zu bezeichnen, die ihrem Herzen am theuersten waren, der Apostel, der Lieblingsheiligen, oder der seligen Frauen, deren Unschuld und Reinheit in der makellosen Schönheit der Blumen wiederzuleuchten schien. Die in unseren Tagen so entvölkerte, für das Gefühl wie ausgestorbene Erde erfüllte damals ein Leben voll unsterblicher Schöne. Vögel und Pflanzen, Alles was dem Menschen auf seinem Wege begegnete, Alles was lebte, war mit dem Zeichen seines Glaubens, seiner Hoffnung bezeichnet. Es war ein weites Reich der Liebe, aber zugleich der Wissenschaft: denn alle Beziehungen wurzelten im Glauben. Wie einst jene Feuerstrahlen die von den Wunden des Gekreuzigten ausgingen, den Gliedern des heiligen Franciscus die heiligen Male einprägten, so hatten Strahlen, dem Herzen des Christenvolkes, des kindlich gläubigen, entströmend, der Natur in allen ihren

*) Man vergleiche auch in dieser Rücksicht das Rationale divinor. officior. von Durandus, an vielen Stellen.

Theilen die Signatur des Himmels, das Zeichen Christi, das Siegel reiner Liebe aufgedrückt" *).

§. 3.

Zur Rechtfertigung unseres Verfahrens in den vorhergehenden zwei Paragraphen.

Das Verhältniß der gothischen zur romanischen Baukunst. Der Styl der Renaissance.

348. Wenn ich den Satz welcher die Ueberschrift dieses Kapitels bildet, in dem bisher Gesagten vorzugsweise an den Schöpfungen der gothischen Richtung nachzuweisen gesucht, so hat das lediglich darin seinen Grund, weil, soviel ich urtheilen kann, in dieser Weise der Beweis sich am leichtesten und am überzeugendsten führen läßt. Es ist eben der im gothischen Styl erbaute Dom, von welchem in seinen „Vorträgen über die Liturgie der stillen Woche in Rom" Wiseman bemerkt, „ein französischer Schriftsteller der neueren Zeit habe denselben schön und treffend als ‚den architectonischen Gedanken des Christenthums' bezeichnet". Gewiß spricht denselben „Gedanken" auch die romanische Kathedrale aus: aber sie thut es in minder klarem, in weniger vollem Ausdruck. Damit ist freilich angedeutet, daß die gothische Richtung vollkommener als die romanische die Aufgabe gelöst habe, welche der religiösen Architectur gestellt war: für die liturgischen Bedürfnisse der Christenheit Gotteshäuser zu schaffen, die dem Auge des Glaubens als symbolische Nachbilder das unsichtbare Haus Gottes vergegenwärtigten. So viele auf dieses Letztere hinweisende Züge wie an den gothischen Kirchen, finden sich an romanischen jedenfalls nicht.

Indem ich diese meine Ansicht nicht verschweige, bin ich weit entfernt, dieselbe Jemanden aufnöthigen, und noch mehr, die gothische Bauweise gar als die allein berechtigte hinstellen zu wollen. Beide Richtungen streben nach Einem und demselben Ziele; die romanische Baukunst hatte für dasselbe schon Großes geleistet, als die gothische auftrat, und die von jener bereits festgehaltenen Principien mit vollerer Consequenz, mit höherer Genialität und größerer Kühnheit durchführend, Werke schuf deren Glanz die Leistungen ihrer älteren Schwester überstrahlt. Es war das keineswegs ausschließlich ihr Verdienst: die romanische Kunst hatte ihr vorgearbeitet, und sie unterließ nicht, alle Errungenschaften derselben, soweit diese für sie Werth haben konnten, treu zu benutzen. Denn der gothische Styl ist ja dem romanischen gegenüber nichts weniger, als eine

*) Montalembert, Leben der heiligen Elisabeth, Einleitung.

ganz anderartige, durchaus neue Erfindung; er ist vielmehr die vollständige Realisirung und der Abschluß des bereits im romanischen immer entschiedener hervortretenden Strebens nach dem vollkommenen Ausdrucke der Einheit des Gotteshauses in seiner Ganzheit und seinen Theilen, sowie in seinem Innern und Aeußern*). Nicht wie zwei Gegensätze verhalten sich somit die beiden Style, sondern wie Gutes und Besseres, wie der geeignete und der noch mehr gelungene Ausdruck desselben Gedankens; und wer den einen vorzieht, der hat damit in keiner Weise den andern verworfen. Vielmehr kann ein Solcher noch sehr wohl der Ansicht seyn, daß der Geist des gothischen Styles und seine Vorzüge, wenn sie entsprechend hervortreten und ihre volle Wirkung thun sollen, immer einen recht großen Bau erheischen, und deßhalb für kleinere Kirchen, und mehr noch für Kapellen, der romanische Styl angemessener seyn dürfte. Denn im Geiste des Ersteren liegt als ein wesentliches Element die Erhabenheit; den Eindruck von Erhabenheit machen aber Strebepfeiler und Spitzbogen und Gewölberippen nicht schon ihrer Natur nach, sondern nur dann, wenn sie in mächtigen Steinmassen einen Raum von bedeutendem Umfange und ungewöhnlicher Höhe umschließen. Durch Schönheit können auch Miniaturarbeiten sich auszeichnen, durch Erhabenheit nicht.

349. Auch der Bauweise der Renaissance gegenüber die Bevorzugung zu rechtfertigen, welche ich dem gothischen Styl habe zu Theil werden lassen, dazu kann ich mich nicht veranlaßt sehen. Ich stelle nicht in Abrede, daß an manchen Kirchen die während des fünfzehnten und des sechzehnten Jahrhunderts, vor der Periode des Rococostyls, im Geschmack der Renaissance gebaut worden, sich anerkennenswerthe Vorzüge finden. Aber eine Richtung der Architectur welche beim Kirchenbau „sich von den zu allen anderen Zeiten beachteten Bedingungen des Cultus, überhaupt von der religiösen Grundlage befreit"; welche „katholische und protestantische Kirchen nach demselben Schema gestaltet, und zwar nicht auf Grund ritueller Bedürfnisse und allgemeiner religiöser Anschauungen, sondern gemäß einer mehr abstracten, individuellen Begeisterung für das was man als ‚classisch' anerkennt"; einen Styl dem die Geschichte nachsagen darf, daß „seine höchsten Leistungen Paläste, Schlösser und Landhäuser bilden", „seine schwache Seite dagegen die kirchlichen Bauten, wie die Kirchlichkeit die schwache Seite der Zeit war"; der mit seinem Hange zur „Uebertreibung, mit seiner durchaus willkürlichen, auf malerisch reichen Effect berechneten Compositionsweise, mit seiner pomphaften Prahlerei, hinter welcher sich die innere Leere der Empfindung doch umsonst zu verbergen sucht", „seinen weltlichen Character nirgends, am

*) Vgl. Jakob, S. 69. (Cit. 506.) Kugler, Bd. 2. S. 1. (Cit. 342.)

wenigsten in seinen religiösen Gebäuden verläugnet" *): eine architectonische Richtung dieser Art, sage ich, kann ich unmöglich für berufen halten, die Gebäude herzustellen, deren die Kirche Gottes für ihre höchsten und heiligsten Aufgaben bedarf. Denn das „Weltliche" und das Göttliche, die „Natur" und die Gnade sind unvereinbare Gegensätze; und eine Kunst wie die eben mit Lübke's Worten characterisirte wird nie und nimmer ihre Werke so einrichten, daß dieselben „dem Sinne des heiligen Geistes, und der Weise in welcher seine Gnade zu wirken pflegt, soviel als möglich ist entsprechen und sich anschließen" (oben, 273. S. 385).

Man wird darum auch gar nicht überrascht, wenn man Jakob mit Lübke als eine der characteristischen Eigenthümlichkeiten, welche an den im Renaissancestyl (namentlich nach 1580) gebauten Kirchen hervortreten, die „Umkehr" bezeichnen hört „von der verticalen zur horizontalen, von der idealen und vergeistigenden zur realistischen und rein äußerlichen Richtung", als das Resultat dieser Umkehr aber „ein behagliches Sich-Ausdehnen auf der Erde" **); und dann eine halbe Stunde später zufällig bei Moriz Carriere das Lob der griechischen Götzentempel liest: „Wie der Grieche sich heimisch hienieden fühlt, . . wie keine Sehnsucht ihm das Gemüth emporhebt über das Irdische: so breitet der Bau sich behaglich auf der Erde aus, und statt himmelanstrebender Thürme senkt das Dach wie ein Adler seine Schwingen schirmend über den Tempel" ***).

§. 4.

Die Kreuzform der christlichen Gotteshäuser.

Dieselbe ist wesentlich und an erster Stelle symbolisch. Die Verneinung dieses Satzes bei Schnaase. Prüfung der von ihm aufgeführten Gründe, und Widerlegung derselben.

350. Es ist noch übrig, daß wir in Rücksicht auf Eine Eigenthümlichkeit der christlichen Kirchen den symbolischen Character derselben gegen eine Auffassung sicherstellen, welche in neuerer Zeit wiederholt geltend gemacht wurde. Carl Schnaase führt aus Schriftstellern des Mittelalters mehr als zwanzig symbolische Deutungen verschiedener am Gotteshause hervortretender Einrichtungen und einzelner Theile desselben an, und erklärt dieselben zuletzt insgesammt für ein bloßes „unschädliches Spiel des Scharfsinns, das sich an die hergebrachten und nothwendigen

---

*) Lübke, S. 632. 681. 709. (Cit. 492.)

**) Jakob, S. 90. (Cit. 506.)

***) Carriere, Bd. 2. S. 168. (Cit. 339.)

Formen anschloß", statt daß umgekehrt eine beabsichtigte symbolische Bedeutung die Formen bestimmt hätte*). Das Letztere mag, was die meisten jener Deutungen betrifft, keineswegs unrichtig seyn; bezüglich Eines Punktes indeß sind wir entschieden anderer Ansicht. Das ist die Form des Kreuzes, welche die religiöse Architectur von jeher den Gotteshäusern zu geben gewohnt war.

Wir haben unseren Gedanken schon früher ausgesprochen (345. S. 505 f.): darum vorzugsweise baute und baut die Christenheit ihre Gotteshäuser, wo es angeht, in der Gestalt des Kreuzes, weil das Kreuz das characteristische Symbol dessen bildet, welcher „der Urheber und der Vollender unseres Glaubens", das Haupt, der Mittelpunkt, der letzte Zweck der gesammten Kirche Gottes ist, — des menschgewordenen Sohnes Gottes.

Nach Schnaase dagegen erscheint in dem Umstande, daß „der Grundriß der Kirchen in beiden Stylen" (dem romanischen und dem gothischen) „die characteristische Gestalt des Kreuzes hat, und zwar des lateinischen," sowie in dem anderen, daß „bei der Anlage von Kirchen die ‚ehrwürdige' Form des Kreuzes oft ausdrücklich hervorgehoben wird," „die symbolische Beziehung sehr als Nebensache". „Die Kreuzgestalt der Kirchen war vielmehr ein Erzeugniß theils des practischen, liturgischen, theils aber auch des architectonischen Bedürfnisses, und zwar ein sehr wichtiges." Aus dem auf dieses sich gründenden „Herkommen entspringt jene symbolische Beziehung, und sie ist nicht die bestimmende Ursache desselben"**).

Die Gedanken durch welche Schnaase diese seine Behauptung zu begründen sucht, sind folgende:

1. „Schon in der altchristlichen Basilica, ohne wirkliche Kreuzgestalt***), ging ein breites Queerschiff der Chornische vorher; diese Anordnung bot practische und ästhetische Vortheile, und wurde dadurch" in der Architectur des Mittelalters „zu einem fast überall beobachteten Herkommen;"

2. „oft jedoch, wo die Localität es nöthig oder die Sparsamkeit es wünschenswerth machte, wich man von diesem Herkommen ab" †).

3. „Wäre" in der Kreuzform der romanischen und gothischen Kirchen „der symbolische Gedanke, die Kirche auf das Kreuz, auf das Leiden Christi zu gründen, bestimmend gewesen, so würde man gesorgt haben, daß die Kreuzform mehr ins Auge fiel;"

*) Schnaase, Bd. 4. S. 207—211. (Cit. 18.)

**) Schnaase, Bd. 4. S. 87. 210.

***) Von mir unterstrichen.

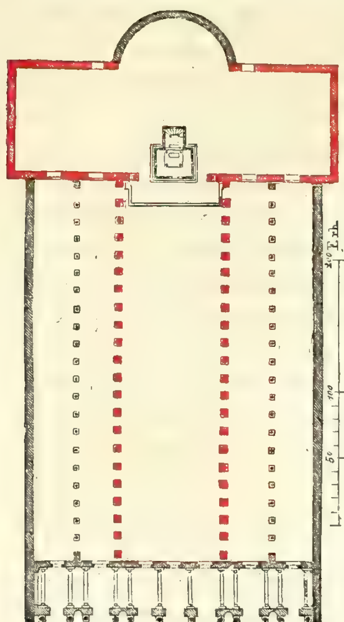
†) Schnaase, a. a. O. S. 210.

4. „auch hätten, wenn man eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes bezweckte, die Queerarme länger gebildet werden müssen als es geschah;"

5. „für die Symbolik genügte die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig gelegter Steine bei der Grundlegung" *).

Prüfen wir den Werth dieser Gründe.

351. Der gelehrte Verfasser der Kunstgeschichte ist der Meinung, die Gewohnheit, den Kirchen die Kreuzform zu geben, habe sich erst im Mittelalter, mit der Entstehung der romanischen Bauweise im Anfange des zweiten Jahrtausends gebildet; die altchristlichen Basiliken dagegen seyen „ohne wirkliche Kreuzgestalt" gewesen **). Diese Meinung ist aber irrig.



Grundriß der Basilica St. Paul zu Rom.

Wie wir eben (1) von Schnaase selber hörten, „ging schon in der altchristlichen Basilica ein breites Queerschiff der Chornische vorher". In einem früheren Bande seiner Geschichte aber werden wir gleichfalls von ihm selber belehrt, in Folge der Einschiebung dieses Queerschiffes zwischen dem Langhause und der Chornische (Apsis, Concha, Tribuna) habe die Basilica, weil das Queerschiff „eben so hoch und breiter war als das Mittelschiff, dem griechischen Buchstaben Tau (T) geglichen" ***). Als Beispiele hierfür nennt Schnaase die alte Peterskirche, und jene des heiligen Paulus vor Rom *(fuori le mura)*. Lübke's Darstellung stimmt hiermit ganz überein; nur finden wir bei ihm noch hervorgehoben, daß „das Queerhaus (Kreuzschiff), in der vollen Höhe des Mittelschiffes, mit seiner Masse" nicht nur über dieses, sondern „meistens über die ganze Breite des Langhauses hinaustrat" †).

---

*) „So bei Gründung des Merseburger Doms: Heinricus quatuor lapides in modum sanctae crucis in fundamento primitus iaciens . . (Chron. Episc. Mers. p. 357, bei Lepsius in den Neuen Mittheilungen des Thür. Sächs. Vereins 1842)." Schnaase, a. a. O. S. 87.

**) Man vergleiche die eben angeführten Gründe N. 1 und 3, und die citirten Stellen des Werkes selbst.

***) Schnaase, Bd. 3. S. 45. (Buch 1. Kap. 2.)

†) Lübke, S. 216. (Cit. 492.)

Nun ist aber die von Schnaase selbst angezogene Gestalt „des griechischen Buchstabens Tau, T," ganz eigentlich die „wirkliche Kreuzgestalt".

Die christliche Archäologie weist nämlich drei Hauptformen des Kreuzes nach. Das „Andreaskreuz" oder die „crux *decussata*", X, kömmt seltener vor. Die „crux *commissa*" dagegen, T, erscheint im christlichen Alterthum wo nicht häufiger, sicher eben so häufig wie die „crux *immissa*", +, als das symbolische Zeichen des Erlösers*). Beweise hierfür finden sich bereits in dem Briefe der dem Apostel Barnabas zugeschrieben wird; ferner bei Tertullian, Ambrosius, Augustin, und Paulin von Nola 320). Ueberdies haben gerade die zwei ältesten Kreuze welche man kennt, nämlich das Spottcrucifix vom Palatin, und ein Kreuz aus dem Jahre 370 dessen Boldetti gedenkt, die Form des griechischen Tau; von der jetzt gewöhnlichen Form (+) findet sich dagegen vor dem fünften Jahrhundert kein Beispiel, dessen Alter man mit der gleichen Bestimmtheit nachweisen könnte**).

Wir müssen somit, auf Grund der historischen Thatsachen und der eigenen Angabe Schnaase's selber, die Folgerung ziehen, daß schon die altchristlichen Basiliken meistens die eigentliche Kreuzform hatten, und daß Schnaase irrt, wenn er ihnen die „wirkliche Kreuzgestalt" abspricht.

352. Was veranlaßte nun die Kirche von Alters her, ihre Gotteshäuser in der Form des Kreuzes zu erbauen? „Das Zeichen des Kreuzes", schreibt ein Gelehrter, die symbolische Bedeutung der Kreuzform der Gotteshäuser gegen M. Dursch vertheidigend, „das Zeichen des Kreuzes war für die Christen von Anbeginn von so hoher Bedeutung, daß ihnen nichts näher liegen konnte, als dasselbe auch dem Plane ihrer Kirchen zu Grunde zu legen, und wir es vielmehr befremdend finden müßten, wenn sie es nicht gethan hätten" ***). In der That, wenn das christliche Alterthum, wie die vorher (Anmerkungen, n. 320) gegebenen Zeugnisse beweisen, in den Stellen des alten Testaments in denen die Zahl 300 vorkömmt †), bloß darum weil das griechische Zeichen für diese Zahl der Buchstabe T ist, sofort eine typische Beziehung auf das heilige Kreuz fand: mußte es demselben da nicht viel eher in den Sinn kommen, daß für das Gebäude in welchem das am Kreuze Einmal vollendete Opfer sich fort und fort erneuern, in welchem jene Geheimnisse sich vollziehen sollten, ohne die dem Einzelnen die Früchte des Kreuzes Christi nicht

---

*) Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes, (Nouv. édit. Paris 1877,) *Croix*, p. 212 s.

**) Martigny a. a. O. und S. 110, *Calomnies*.

***) Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 844.

†) 1. Moys. 6, 15. 14, 14. 17, 27 (vgl. 14, 14). Richt. 7, 6. 7. 16.

zugewendet werden können, keine Form angemessener sey, als eben die Gestalt des Kreuzes?

Und keine andere, als eben diese Rücksicht war es, welche auch im zweiten Jahrtausend die Kirche an erster Stelle bestimmte, an dem uralten Herkommen festzuhalten. Nach Schnaase soll „das liturgische Bedürfniß", sollen es „practische und ästhetische Vortheile" gewesen seyn, welche hierin den Ausschlag gaben (oben, S. 513). Ohne Zweifel ist eine Einrichtung, vermöge deren sich zwischen dem Langhause und der Apsis ein bedeutender freier Raum ergibt, der Ausführung der liturgischen Handlungen günstiger. Aber eben so unzweifelhaft ist die Kreuzform des Gotteshauses ein überaus geeignetes Mittel, das Zeichen des Erlösers monumental zu verherrlichen, und trägt sie zugleich in hohem Maaße dazu bei, das materielle Gebäude als das symbolische Nachbild des unsichtbaren Tempels Gottes zu characterisiren. Sind etwa das nicht auch „practische Vortheile", und zwar von hohem Werthe? Woher weiß nun der verdiente Geschichtschreiber der bildenden Künste, und wie will er uns überzeugen, daß die religiöse Architectur nicht ganz vorzugsweise diese letzteren „Vortheile" beabsichtigte, und mehr als sie „das liturgische Bedürfniß" im Auge hatte? Der hohe symbolische Werth der Kreuzform ist etwas durch die Offenbarung Gegebenes, und steht unabhängig von jeder That der Kirche fest; den äußeren Ritus der liturgischen Handlungen zu bestimmen, das hatte dagegen der Sohn Gottes ihr anheimgegeben. Ist Schnaase im Stande zu beweisen, daß die Kirche bei der Ausführung dieser ihrer Aufgabe ohne Rücksicht auf eine in bestimmter Weise gestaltete Räumlichkeit vorging? stand es ihr nicht frei, die Feier der heiligen Geheimnisse in solcher Weise zu ordnen, daß der Ritus gerade dem in Kreuzform zu erbauenden Gotteshause entsprach? Gesetzt übrigens, sie hätte anders gehandelt, und zunächst, ohne Rücksicht auf die Localität, den Ritus dem Wesentlichen nach so festgestellt wie derselbe gegenwärtig geübt wird, so würde das hierdurch sich ergebende „liturgische Bedürfniß" doch lediglich einen freien Raum zwischen der Apsis und dem *Mittelschiffe* wünschenswerth gemacht haben, keineswegs aber die Einschiebung eines Queerschiffes zwischen jener und *dem ganzen Langhause*.

Was hiernach die von Schnaase gleichfalls betonten „ästhetischen Vortheile" angeht: wenn dieselben wirklich auch nur einige selbständige Bedeutung haben, warum war es dann der „classischen" Architectur in Hellas und ihrer Erbin in Rom nie in den Sinn gekommen, ihren öffentlichen für große Versammlungen bestimmten Gebäuden die Kreuzform zu geben? Ich bin gern damit einverstanden, daß die mittelalterliche Kunst durch ein „architectonisches Bedürfniß" sich veranlaßt sah, statt der T-gestalt der altchristlichen Basiliken jene der „crux immissa", +,

als die Form ihrer Kirchen zu adoptiren; Schnaase weist die ästhetische „Wichtigkeit" dieser Aenderung gut und richtig nach*). Aber es ist ihm dabei entgangen, daß eben die T-gestalt der Basiliken schon die wirkliche und eigentliche Kreuzgestalt war, nur in ihrer älteren Form: darin liegt der Hauptgrund seiner ganzen irrigen Auffassung. Nicht die Einführung der Kreuzform war das Werk der mittelalterlichen, insbesondere der romanischen Architectur: sie substituirte nur der einen der zwei Hauptformen, jener welche der Basilikenstyl angewendet hatte, die andere. Was sie aber bestimmte, eben die Kreuzform festzuhalten, das war ganz die nämliche Rücksicht, um deren willen einst das Alterthum dieselbe gewählt hatte, und nicht architectonische Bedürfnisse jener Art, wie Schnaase sie im Auge hat. Viel näher als ästhetische Rücksichten, lag der Christenheit von jeher der Gedanke an das Kreuz ihres Erlösers: es war ihr Alles; sie empfand zu tief, was sie ihm verdankte, sie fühlte zu lebendig die Bedeutung des verzweifelten Jammers dem das Kreuz sie entrissen, des Segens für Zeit und Ewigkeit, dessen nie versiegende Quelle es ihr geöffnet hatte, als daß es noch ästhetischer Vortheile bedurft hätte, damit sie sich veranlaßt sähe, ihrer Liebe und ihrer Begeisterung für das „Zeichen des Menschensohnes", wo immer sich die Gelegenheit bot, öffentlich Ausdruck zu geben.

353. Daß man „von dem Herkommen nicht selten abwich" (S. 513), daraus läßt sich der Grund des Herkommens ganz und gar nicht entscheiden. Die Thatsache beweist lediglich, daß die Kreuzgestalt der Gotteshäuser nicht durch ein unabänderliches Gesetz vorgeschrieben war; und das kann man nur verständig finden. Denn wo „die Localität" oder der Abgang der erforderlichen Geldmittel („Sparsamkeit") den Bau einer Kirche in Kreuzform nicht gestattete, da war der Verzicht auf diese symbolische Form ja immer noch ein kleineres Opfer, als wenn die Gemeinde hätte des Gotteshauses schlechthin entbehren müssen.

Aber wenn die Form wirklich an erster Stelle ihren symbolischen Werth hatte, warum „bildete man dann die Queerarme nicht länger", so daß sich „eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes" ergab; und warum „sorgte man nicht, daß die Kreuzform mehr ins Auge fiel"?

Um zunächst die Berufung auf das „wirkliche Kreuz" des Herrn zu berücksichtigen, so wolle man beachten, daß bei dem griechischen Tau, dessen Gestalt einer sehr glaubwürdigen Ueberlieferung zufolge das wirkliche Kreuz hatte, die Queerarme bedeutend kürzer sind, als bei dem gegenwärtig für das griechische wie für das lateinische T im Bücherdruck üblichen Zeichen; genau war die Form des griechischen Buchstaben diese: T **).

*) Schnaase, Bd. 4. S. 87 ff. (Cit. 18.)

**) Vgl. Martigny, S. 212. (Cit. 515.)

Indeß wir können hiervon absehen. Die Queerarme, sowohl bei den meisten Basiliken als bei jenen Kirchen späterer Zeit welche überhaupt die Kreuzform haben, erscheinen durchaus lang genug, sowohl um eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes herzustellen, als um die Kreuzform klar hervortreten zu lassen, — wenn man als den Hauptbalken des Kreuzes nicht das Langhaus seiner ganzen Breite nach, sondern allein das Mittelschiff betrachtet. Diese Auffassung ist aber ohne Zweifel vollkommen gegründet: denn meistens pflegte ja nur das Mittelschiff mit dem Queerschiff die gleiche Höhe zu haben.

Uebrigens, wenn es denkbar ist, was Schnaase selber behauptet, daß „für die Symbolik die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig eingelegter Steine bei der Grundlegung genügte" (S. 514), um wieviel mehr genügte dann für diese Symbolik die Kreuzform des Baues selbst, auch wenn dieselbe minder stark hervortrat! Denn diese ließ sich doch immer noch wahrnehmen; das Kreuz im Fundamente des Gotteshauses dagegen war ja für alle Zukunft vollständig unsichtbar.

Hiernach dürfen wir wohl mit Recht der Ueberzeugung seyn, daß Schnaase irrt, wenn er lehrt, dem Princip der mittelalterlichen Architectur um das es sich handelt, liege an erster Stelle etwas Anderes zu Grunde, als die Rücksicht auf den symbolischen Werth der Kreuzform. Bei der Unbeständigkeit des menschlichen Herzens, bei dem ewigen Wechsel des herrschenden Geschmackes und der Richtungen auf dem Gebiete der Künste, wäre es auch in der That unerklärlich, daß ein Princip dieser Art so viele Jahrhunderte lang, nicht nur seit den Tagen des Mittelalters, sondern von der Zeit an da das Christenthum überhaupt öffentlich auftreten durfte, oder wie wir früher den heiligen Carl Borromäus sagen hörten, „beinahe von den Zeiten der Apostel her", bis auf die Gegenwart seine Herrschaft behauptet hat, wenn es bloß auf irgendwelche „ästhetische Bedürfnisse und practische Vortheile" statt auf eine übernatürliche Wahrheit ersten Ranges gegründet war. Es ging hervor aus dem innersten Wesen des Christenthums: und die es die Völker gelehrt, das war dieselbe Kirche durch die sie wußten, daß allein „im Kreuze das Heil", und die einzige Hoffnung der Menschheit derjenige ist, „der durch sein Kreuz die Welt erlöset hat". Wenn Manche die außerhalb dieser Kirche stehen, ihre Gedanken nicht auffassen, ihr Thun nicht zu deuten wissen, so ist das ja erklärlich. Unterdessen fährt sie auch heute noch fort, es klar und offen auszusprechen, so oft sie die feierliche Weihe eines Gotteshauses vollzieht, daß dasselbe „dem heiligen Kreuze, dem siegreichen, zu Ehren errichtet sey und geweiht werde" 321).

Drittes Kapitel.

Die profane oder civile Architectur.

Beweis, daß auch diese den schönen Künsten beizuzählen. Die am meisten für sie geeigneten Style sind der gothische, und vielleicht der romanische. Die Rückkehr zum antiken griechischen Baustyl war eine Verirrung; der hellenische Tempel. Unabhängig von der religiösen hat sich die profane Architectur niemals entwickelt.

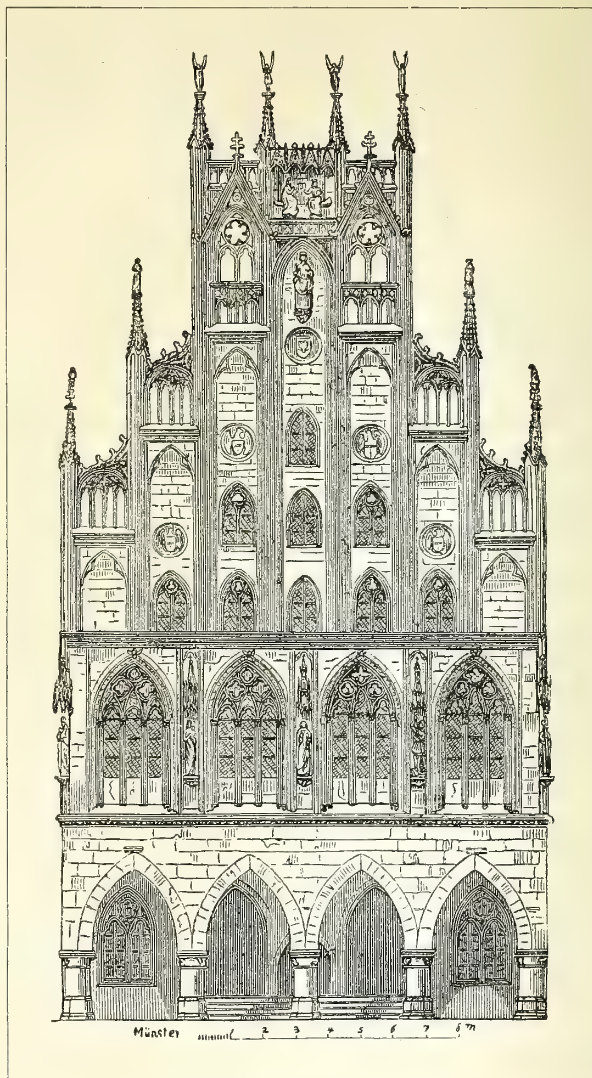
354. „Das ausgezeichnetste" unter den Rathhäusern der westphälischen Schule „ist das zu Münster, aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Unten die Vorhalle mit stämmigen Rundsäulen und schlanken Spitzbogen, durch einen reichen Fries bekrönt, dann das Hauptgeschoß mit kräftig gegliederten Wandpfeilern, welche die breiten Maaßwerkfenster trennen, endlich der Giebel ganz oben mit horizontalem Abschluß, an den Seiten mit treppenförmigen Absätzen und durchsichtigem, fensterartigem Stabwerk, und mit blumigen Fialen, die auf ihrer Spitze Engel tragen, ist die mächtige 51 Fuß breite, 104 Fuß hohe Façade eine Zierde der ehrwürdigen Stadt" *). (Abbildung S. 520.)

Von zwei anderen Werken derselben Gattung, die etwas mehr als ein halbes Jahrhundert jünger sind, berichtet Friedrich von Schlegel. „In Brüssel sieht man an dem großen Marktplatze ein schönes Rathhaus in gothischer Bauart; den künstlichen schlanken Thurm ziert oben ein vergoldeter Engel Michael mit dem Drachen." Bald darauf heißt es von der Stadt Löwen: „Sie enthält ein berühmtes Denkmal gothischer Baukunst in dem bewunderungswürdigen, herrlich vollendeten Rathhause.. Was dieses Gebäude besonders auszeichnet, ist neben dem Character der äußersten Zierlichkeit der Ausdruck des Reichthums, und der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaaßes. Denn ganz irrig ist die Voraussetzung, als seyen diese Eigenschaften aus Werken der gothischen Baukunst durchaus verbannt. Es ist wahr, in einigen wird das Ebenmaaß durch absichtliche Ungleichheit verletzt, wie an dem Straßburger Münster; aber dieses ist kein allgemeines Gesetz, sondern nur Ausnahme: an anderen gothischen Gebäuden beobachtet man bei dem größten Reichthum von Zierrathen eine strenge Symmetrie, und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle. Nur ist es eine andere, von der griechischen ganz verschiedene und durchaus eigenthümliche Symmetrie, die ihr eigenes Princip und Gesetz der baukünstlerischen Phantasie

---

*) Schnaase, Bd. 6. S. 234 f. (Cit. 18.)

hat. Für die Schönheit der Verhältnisse und das zierlichste Ebenmaaß nimmt das Rathhaus von Löwen im kleineren oder mittleren Maaßstabe, wie der Cölner Dom im allergrößten, eine vorzüglich hohe Stufe ein



Das Rathhaus zu Münster in Westphalen.

unter den Werken der gothischen Baukunst. Da alle Bilder an der Vorderseite herausgeworfen sind, wo ihrer über hundert waren, wie man an den leeren Stellen der kleinen Blenden zählen kann wo sie ge=

standen haben: so ist dieses schöne Kunstwerk nun freilich sehr entstellt und verunstaltet" *).

Diese drei Beispiele von Leistungen der profanen Architectur können uns genügen. Welchen Aufgaben dieselbe diene, und weßhalb sie darauf ausgehen müsse, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen, wurde bereits gesagt (237. S. 331 f.); daß auch sie die Mittel besitzt, Werke zu schaffen von hervorragender Schönheit, das geht schon aus dem hervor, was wir von Schnaase über das Rathhaus zu Münster, und von Schlegel über jenes zu Löwen vernahmen. Die schönen Erscheinungen aus der Welt der mit Erkenntniß und Freiheit ausgestatteten Wesen, welche durch profane Bauwerke unserem Geiste nahegelegt werden, können freilich nicht von jenem hohen kalleologischen Werthe seyn, wie in den Schöpfungen der religiösen Architectur; aber darum geht denselben das „bedeutende" Moment, ohne welches ein Gebäude nicht als Werk einer schönen Kunst gelten kann, doch keineswegs ab. In dem Rathhause z. B. ist es der Vigor, die Fülle, die Energie des intellectuellen, ethischen und socialen Lebens der Bürgerschaft, welche es ausdrückt; in dem Gebäude für wissenschaftliche Zwecke, wie der Bibliothek oder der Hochschule, der hervorragende Werth der Wissenschaft und ihre Macht auf dem Gebiete des Geistes zur Förderung der Gesammtheit; im Palaste die Majestät des Monarchen, seine Herrschergewalt von Gottes Gnaden, die Größe seiner Aufgabe und die Höhe der Stellung, welche ihm seinem Volke gegenüber zu Theil geworden.

355. Hinsichtlich der Richtung welche die Baukunst in der Gegenwart einzuschlagen, oder des Styles in welchem sie zu arbeiten habe, gehen die Ansichten stark aus einander. Wir geben in dieser Frage zwei Männern das Wort welche, wo sie übereinstimmen, jedenfalls alles Vertrauen verdienen.

„Betrachten wir", schreibt Hermann Lotze, „das religiöse Leben als den Mittelpunkt unserer idealen Cultur, so würde nur der gothische Styl, und vielleicht der romanische, die nöthige Biegsamkeit besitzen, um allen unseren verschiedenen Lebensinteressen zu entsprechen. In seiner constructiven Vollständigkeit würde er den Kirchen, und dem Sinne der sie bauen heißt, noch immer angemessen seyn; die Privatbaukunst würde sein für sie unpassendes Princip der Wölbung fallen lassen, und doch durch die Wahl der Proportionen und der Ornamentik sich noch immer, selbst in ihren leichtesten und heitersten Werken, als zugehörigen Nachklang des ernsten und vollständigen Styls darstellen können" **).

Man würde in der That „sehr irren, wenn man etwa glauben

*) F. Schlegel, S. 184. 186 f. (Cit. 489.)
**) Lotze, S. 549 f. (Cit. 18.)

wollte, daß die mittelalterliche Kunst nur in ihren dem Cultus gewidmeten oder mit demselben in Zusammenhang stehenden Hervorbringungen so musterhaft und groß erscheine. Wenn auch die bauliche Mechanik und die Formensprache dieser Kunstperiode, Dank der damals herrschenden wesentlich christlichen Geistesrichtung, in den religiösen Bauten den klarsten, kräftigsten und vielgestaltigsten Ausdruck gefunden haben, so walten doch auch in allen sonstigen Schöpfungen aus jedwedem Materiale dieselben leitenden Principien: überall, vom colossalen Befestigungsthurme an bis herab zur schlichten Wohnung des Landmannes, begegnen wir derselben Wahrheit, derselben Zweckmäßigkeit und gediegenen Schönheit. Der gothische Baustyl gibt nicht fertige Formen an die Hand, sondern nur ein allgemeines Gesetz und die einfachsten Constructionsprincipien: eben darum ermöglicht er eine unendliche Reihe von Individualitäten, und eine Fortbildung ins Unbegränzte. Der immer wiederkehrende Refrain, daß die Gothik sich erschöpft, sich überlebt habe, geht denn auch nur von Solchen aus, die von ihrem Wesen sich keine Rechenschaft zu geben vermögen, oder die sie nicht wiederaufkommen lassen wollen weil sie dieselbe nicht begreifen, oder doch nicht zu handhaben verstehen" *).

Ich habe diesen Gedanken Reichenspergers an erster Stelle mit Lotze's Worten gegeben, weil es mich freute, bei diesem Gelehrten denselben zu finden. Rücksichtlich der Bedingung freilich von welcher Lotze seinen Rath abhängig macht, wird ein katholischer Christ anders denken. „Das religiöse Leben" war thatsächlich „der Mittelpunkt unserer idealen Cultur", solange es überhaupt eine „ideale Cultur" in Deutschland gegeben hat; und wenn dieser Mittelpunkt uns je verloren ginge, dann würde es um die „ideale Cultur" geschehen seyn. Denn niemals, sicher niemals werden „die wesentlich modernen Bestrebungen", — um mit Ausdrücken Lotze's weiterzureden, — das heißt jene Anschauungen und Grundsätze welche das Christenthum verläugnen, sich so weit „klären und festigen, daß sie künstlerisch bestimmend auf den Gesammtausdruck unseres Lebens einzuwirken" fähig wären **). Der Abfall von der übernatürlichen Wahrheit ist ja nicht ein Anschluß an irgend welche andere Wahrheit, sondern einfach das Versinken in die Nacht des Irrthums und der Barbarei. Eben darum muß eine „Cultur", deren Mittelpunkt nicht mehr das christlich religiöse Leben bildet, nothwendig an dem absoluten Unvermögen leiden, eine eigentliche ihr entsprechende Form der Kunst, einen selbständigen Styl zu erzeugen. Den entscheidenden Beweis hierfür haben wir in den Anstrengungen der modernen Kunst, den classischen

*) A. Reichensperger, S. 19 f. (Cit. 372.)

**) Man wolle diese Worte nicht so deuten, als ob Lotze das behauptete; er drückt sich nur zu wenig entschieden aus.

Styl des alten Hellas, die „Antike", wieder zur Geltung zu bringen. Oder würde diese Kunst, wenn sie sich ihres Unvermögens zu selbständigem Schaffen nicht durch und durch bewußt wäre, ihr Princip des beständigen Fortschrittes wohl dermaßen vergessen, daß sie mehr als zwei volle Jahrtausende zurückschritte, um nur nicht bauen und bilden zu müssen in Formen, welche ihren Ursprung dem Christenthum verdanken?

356. Die Folgen dieses Rückschrittes, die durch die einseitige Verehrung der „von den Italienern wieder ins Leben gerufenen, und demnächst vielfältig zugestutzten und verwässerten Antike" herbeigeführten Zustände, hat August Reichensperger eingehend geschildert. Die Muster welche man aus dem Alterthum überkommen, waren fast ausschließlich Tempelbauten, nach einem streng abgeschlossenen System construirt. Diese mußten deßhalb zu allem Möglichen die Vorbilder und Modelle hergeben. Der griechische Tempel ist, was strenge Einheit des Ganzen und vollendete Harmonie aller Theile betrifft, in seiner Art unübertrefflich; fragen wir nach seiner symbolischen Bedeutung, so dürfte es die Größe und Hoheit des der heidnischen Auffassung nach darin wohnenden Gottes seyn, sowie namentlich zugleich dessen (irdisch-) seliges Leben, was derselbe zum Ausdruck bringt:

Ewigklar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln, und Geschlechter fliehen:
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin*).

Als Wohnung für Menschen zu dienen, oder auch, zeitweilig die zur Cultushandlung versammelte Menge aufzunehmen, dazu war der griechische Tempel nicht bestimmt. Das specifisch Characteristische des einem solchen Bauwerke ganz entsprechenden Styles aber liegt, nach Schnaase's bezeichnendem Ausdrucke, darin, daß der Tempel „das Säulenhaus ist: das geschlossene, bedeckte, von tragenden Säulen umgebene Haus" **). War es möglich, daß Gebäude dieser Art, wesentlich den religiösen Zwecken des heidnischen Götterdienstes gewidmet, als geeignete Vorbilder angesehen werden konnten für christliche Kirchen, oder anderseits für Werke der profanen Architectur sowie für Privatwohnhäuser, in einem ganz anderen Klima, unter ganz anderartiger Umgebung, bei vollständig verschiedener Sitte und Lebensweise?

---

*) Schiller, Das Ideal und das Leben.

**) Schnaase, Bd. 2. S. 7. Bd. 4. S. 85. (Cit. 18.) Vgl. Lübke, S. 105. (Cit. 492.)

Aber das verschlug nichts; eines Styles bedurfte man nun einmal, und den christlichen wollte man nicht. So „kümmerte man sich denn wenig darum, daß gerade das Säulensystem mit seinem horizontalen Gebälke am allerwenigsten zu den Verhältnissen und Bedürfnissen der neueren Zeit passen wollte; daß insbesondere die so kostspieligen Säulen nicht wissen, was sie wollen und sollen, und allerwärts nur im Wege stehen. Nicht bloß die christliche Kirche wurde nach dem heidnischen Tempel-Typus zurechtgefoltert; Theater und Börse, Schlacht- und Wachthaus, Casino und Posthaus mußten sich dorisch, jonisch oder corinthisch geberden; höchstens ließ man noch einen leichten Anflug von ägyptischem Style passiren, als dem vermeintlichen Urahn des griechischen. Die Paläste der Fürsten zogen dieselbe Straße wie die Tempel Gottes, und die Wohnungen der Privaten säumten natürlich nicht, nachzufolgen. Die wunderlichsten Masken drängten sich in solcher Art mehr und mehr in unseren Städten, und nach und nach schoben die Eindringlinge die alten Insassen zur Seite: so daß dermalen von Petersburg bis nach Genf, von Philadelphia bis nach Triest uns aller Orten fast dieselbe ‚classische‘ Langeweile angähnt.

„Der Weltumsegler Cook erzählt uns von der burlesken Erscheinung einiger Häuptlinge der wilden Südsee-Insulaner, die in europäischen Uniformfräcken, mit Epauletten auf den Schultern und dreieckigen Hüten auf dem Kopfe, Audienz gegeben, während ihr übriger Körper sich im heimatlichen Naturzustande gezeigt habe. Eines nicht minder ergötzlichen Eindruckes würden sich zweifelsohne die Baumeister des Parthenon und der Propyläen zu erfreuen haben, wenn dieselben vor die Travestien ihrer Schöpfungen hinträten, mit welchen das wiederaufgewärmte Hellenenthum unsere modernen Straßen, denen der Polizeistock die Schönheitslinien vorgeschrieben, fort und fort bevölkert: wenn sie die Säulen sähen die nichts zu tragen, die angenagelten Gesimse die keinerlei Function zu erfüllen haben, und die Schornsteine und Dachfenster, wie sie über den Frontons von plattgedrückten Tempelfaçaden hervorlugen; wenn sie in den Mauermassen von welchen die schlanken Säulenschafte gefangengehalten werden, die drei oder vier Reihen viereckiger Fensterhöhlen über einander erblickten; wenn sie endlich gar die Entdeckung machten, daß alle diese angeblich ‚in ihrem Geiste‘ geschaffene Herrlichkeit zumeist aus Tannenbrettern, Backsteinen, Mörtel und Oelfarbe, und etwa noch einigem Gußeisen oder Zink fabricirt ist“ *).

Vielleicht ein halbes Jahrhundert früher, als Reichensperger diese Zeichnung entwarf, hatte bereits Friedrich von Schlegel dieser sinn- und geistlosen Schwärmerei für die antike Architectur das Urtheil gesprochen.

---

*) Nach Reichensperger, S. 21 f. (Cit. 372.)

„Es bleibt das gefährlichste aller Experimente, auch in der Kunst fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde wonach man strebte, wird fast nie erreicht. In der Malerei läßt sich vielleicht noch eher mit wirklichen und scheinbaren Gründen dafür sprechen: in der Baukunst ist das Widersinnige, und nicht nur alle Kunst sondern auch Sitten Zerstörende einer dem Auslande nachgemachten Bauart zu fühlbar, und kann durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat seine eigene und angemessene Baukunst; oder ganz und gar keine. Wir mögen unter unserem nordischen Himmel eben so wenig unter offenen antiken Säulengängen lustwandeln, als im luftigen griechischen Gewande, nach der Sitte der Alten, mehr auf der Straße als im Zimmer leben. Die gepriesene Façade des Louvre z. B. mag in ihrer Art verdienstlich seyn. Aber was sollen uns zwanzig oder dreißig italienische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger sind als griechisch? Die Bauart ruht wie die Lebenssitte auf dem festen Boden der Natur und eigenthümlichen Landesart: und wie verderblich es sey, diese Grundlage der Natur zu verlassen, ist jedem einleuchtend, der die Geschichte der Kunst und der Sitten, und ihres gegenseitigen Einflusses, mit einem aufmerksamen Blick betrachtet" *).

357. Wenn wir uns, was die profane Architectur angeht, auf dieses Wenige beschränken, so liegt das in der Natur des Gegenstandes. Eine selbständige Entwickelung hat diese Architectur thatsächlich niemals gehabt: es war immer die religiöse, an welche sie sich anlehnte, mit welcher sie sich hob und wieder sank. Wir hörten es von Schnaase bereits früher: „Die Arbeit der Baukunst muß eine religiöse That seyn: erst bei dem Bau des Tempels entsteht die architectonische Kunst." Und wo Lübke sich anschickt, das System der altgriechischen Baukunst zu entwickeln, läßt er die Bemerkung vorausgehen: „Wir haben hier den Tempel vorzugsweise zu betrachten, da . . die Kunstform der Architectur sich gerade am Tempelbau vornehmlich entwickelt hat" **). Das Nämliche lesen wir auch wieder bei Schnaase ***). Vielleicht nicht vollständig dasselbe, aber Aehnliches gilt von allen späteren Perioden: die Geschichte der Architectur ist bei allen Baustylen vorzugsweise Geschichte der religiösen Architectur, und der Bericht über die profane füllt einen verschwindend kleinen Raum. Nur die Periode des Renaissance-Styls macht einigermaßen eine Ausnahme; aber wir haben ja auch gehört, daß dieser seinem ganzen Wesen nach ein weltlicher Styl war.

---

*) Nach F. Schlegel, S. 195. 174. (Cit. 489.)

**) Lübke, S. 104. (Cit. 492.)

***) Bd. 2. S. 200.

Viertes Kapitel.

Einige Gedanken hinsichtlich der niederen Baukunst und des Kunsthandwerks.

Der Begriff der Ersteren; eine Definition Kants. Elemente der Schönheit welche in ihren Werken herrschen sollen. Cicero und Lotze über die Zweckmäßigkeit als vorzügliches Element der Schönheit. Die eigentliche Trägerin des Kunsthandwerks ist die Architectur: es hebt sich und sinkt unausweichlich mit ihr.

358. Nur, wo die Kunst des Bauens, im Dienste der höchsten Aufgaben der Menschheit, für die bisher berücksichtigten Zwecke des religiösen oder des socialen Lebens arbeitet, erscheint sie als „schöne" Kunst. Denn nur da muß sie um ihrer wesentlichen Aufgabe selbst willen darauf bedacht seyn, daß ihre Schöpfungen sich durch ästhetischen Werth auszeichnen, und nur da besitzt sie auch die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke herzustellen von hervorragender Schönheit. Und eben insofern sie als „schöne" Kunst auftritt, wird sie „die höhere Baukunst" oder „die Architectur" genannt. Wo das nicht der Fall, vor Allem wo sie unmittelbar und zunächst für Bedürfnisse des leiblichen Lebens thätig ist, da heißt sie „die niedere Baukunst".

Immanuel Kant glaubte die Aufgabe der Baukunst im Allgemeinen dahin bestimmen zu sollen, daß sie „Begriffe von Dingen die nur durch Kunst möglich sind, und deren Form ihren Bestimmungsgrund nicht in der Natur hat sondern in einem willkürlichen Zwecke, ästhetisch wohlgefällig zu machen, und zugleich jener willkürlichen Absicht anpassend zu verwirklichen habe". Abgesehen von allem Anderen, ist diese Bestimmung offenbar viel zu weit. „Sie schließt die Erzeugung jedes Hausgeräths in den Bereich der Baukunst ein, — und Kant gab dies ausdrücklich zu: nur die Angemessenheit des Products zu einem gewissen Gebrauche mache das Wesentliche eines Werkes der Baukunst aus. Aber dann wäre", bemerkt Lotze sehr gut, „auch das Blatt Papier, auf welchem Kant diese seine Definition niederschrieb, ein Erzeugniß der Baukunst gewesen. Jede Ansicht ist verdächtig, die sich in so grellen Widersprüchen gegen den Sprachgebrauch bewegt" *).

Die Untersuchung welche Lotze hiernach anstellt, um auf Grund des Sprachgebrauchs den Begriff der Baukunst (ganz im Allgemeinen) richtig zu bestimmen, ist recht interessant; aber es liegt nicht in unserer Aufgabe, ihm darin zu folgen. Uns genügt es, darauf aufmerksam zu

---

*) Lotze, S. 505. (Cit. 18.)

machen, daß als Werke der niederen Baukunst nicht etwa bloß solche zu gelten haben dürften, auf welche dem Sprachgebrauche nach und in der ersten Bedeutung des Wortes der Name „Gebäude“ paßt. „Baut“ man ja doch nicht allein Wohnhäuser mit ihren für verschiedene Zwecke dienenden Nebengebäuden, sondern auch Schiffe, Brücken, Altäre, Straßen, Eisenbahnen, Maschinen, Wagen, manche größere Hausgeräthe.

Alle diese Werke haben je ihre besondere Bestimmung: es ist irgend ein Zweck für den sie sich eignen, irgend ein Bedürfniß des menschlichen Lebens welchem sie dienen sollen. Schon dadurch nun, daß die „bauende“ Kunst bestrebt ist, diesem Zwecke so vollkommen als möglich zu entsprechen, verleiht sie ihren Erzeugnissen ein vorzügliches Element der Schönheit, die Zweckmäßigkeit. Theils schon in dieser enthalten und mit ihr gesetzt, theils aber auch das Verdienst des dem Menschen natürlichen Strebens, mit dem niederen Bedürfnisse zugleich die Ansprüche des vernünftigen Geistes zu befriedigen, indem er seinen Werken ein volleres Maaß ästhetischen Werthes verleiht, — sind bei den Erzeugnissen um die es sich handelt die übrigen früher aufgeführten Elemente der Schönheit in unpersönlichen Dingen: Regelmäßigkeit, Ordnung, Symmetrie, Eurhythmie, Freiheit, Einheit im Vielfachen und Verschiedenen, Gediegenheit des Stoffes (vgl. N. 90. 94. S. 120 ff.).

359. Der an erster Stelle von uns erwähnte Vorzug, die Zweckmäßigkeit oder „Nützlichkeit“, wird von vielen Aesthetikern, wenn es sich um die Schönheit von Erzeugnissen der Künste handelt, in auffallender Weise perhorrescirt. Irren wir nicht, so ist diese Scheu eine Folge des Einflusses der Kant'schen Philosophie; wir haben wiederholt nachgewiesen, daß dieselbe nicht den mindesten Grund hat.

„Die Natur selber“, so läßt Cicero in dem dritten seiner Dialoge „Ueber die oratorische Beredtsamkeit“ den Crassus zu seinen Freunden sprechen, „die Natur selber hat in bewunderungswürdiger Weise Alles so geordnet, daß jene Einrichtungen durch welche ganz wesentlichen Bedürfnissen entsprochen wird, sich zugleich durch besondere hohe Schönheit, nicht selten auch durch Anmuth auszeichnen. So fordert es z. B. ohne Zweifel die Erhaltung und der ungestörte Fortbestand der Dinge, daß der Himmel wie eine Kugel gewölbt ist, und in der Mitte des Raumes, durch sich selber gehalten, die Erde schwebt; daß die Sonne ihre Bahn durchläuft, sich dem Zeichen des Steinbocks nähert, und dann wieder langsam nach der anderen Seite heraufsteigt; daß der Mond, indem er sich abwechselnd der Sonne nähert und wieder von ihr entfernt, von ihr sein Licht empfängt; daß fünf Sterne mit verschiedener Geschwindigkeit denselben Raum durchlaufen. Diese Einrichtung war so nothwendig, daß Alles auseinanderfallen müßte, wenn dieselbe sich auch nur wenig änderte: und dabei ist sie zugleich von solcher Schönheit, daß sich eine

schönere einfach nicht denken ließe. Die nämliche Thatsache tritt uns entgegen in der Gestalt und Einrichtung des Menschen sowohl als der Thiere. Es findet sich an ihrem Leibe nicht ein einziger Theil, der ohne einen bestimmten Zweck angefügt wäre, und ihre gesammte Erscheinung stellt sich dar als das Werk, nicht des Zufalls, sondern eines planmäßigen und genau berechnenden Schaffens. An dem Baume haben abermals der Stamm, die Aeste, die Zweige, die Blätter, lediglich die Aufgabe, der Erhaltung und dem Wachsthum des Ganzen zu dienen; aber nirgends findet sich etwas, das nicht zugleich schön wäre.

„Wenden wir uns jetzt von der Natur zu den Künsten. Was ist am Schiffe unentbehrlicher, als die Flanken, der Schiffsraum mit seinen Kammern, der Vorder- und Hintertheil, die Stangen, die Segel, die Mastbäume? und doch nehmen sich alle diese Theile aus, als ob sie nicht bloß um nothwendiger Zwecke willen, sondern eben so sehr zur Zier erfunden wären. Der Tempel und die Bogenhalle ruhen auf Säulen: aber die Schönheit welche diese dem Gebäude verleihen, ist um nichts geringer, als der Nutzen den sie gewähren. Den herrlichen Giebel des Capitols, und aller übrigen Tempel, hat nicht das Streben, Schönes zu schaffen, aufgerichtet, sondern die Rücksicht auf das Bedürfniß. Man mußte nothwendig dem Dache eine solche Einrichtung geben, daß das Wasser nach beiden Seiten abfloß. Aber eine Folge der Rücksicht eben auf diesen nothwendigen Zweck ist die imposante Schönheit des Giebels; und wäre das Capitol in den Himmel versetzt wo es nicht regnen kann, so würde dasselbe doch des Giebels nicht entbehren können, ohne seine ganze hohe Schönheit zu verlieren" *).

„Jeder Gegenstand," schreibt in demselben Sinne ganz richtig ein Philosoph den wir schon oft genannt haben, „jeder Gegenstand, der durch eine anschauliche Verbindung mannichfacher Theile seinem Zwecke genügt, erwirbt dadurch einen ästhetischen Werth. Wir irren, wie ich meine, nicht darin, daß wir die Nützlichkeit der Schönheit allzu nahe setzen, sondern darin, daß wir an einer sehr unvollkommenen Nutzbarkeit der Dinge uns gewöhnlich genügen lassen, die allerdings der Schönheit sehr fern steht. In der vollen Bedeutung die wir hier dem Worte geben müssen, ist nützlich nicht dasjenige, dem sich nebenbei irgend welcher Nutzen abgewinnen läßt, sondern nur das, was durch keine Nebeneigenschaft die Vollständigkeit der Zweckerfüllung beeinträchtigt. Und von diesem wird sich leicht zeigen lassen, daß es nur in ästhetisch wohlgefälligen Formen vorkommen kann, oder daß jede Form wohlgefällig ist welche in dieser straffen und exacten Weise zur Erfüllung eines Zweckes dient" **).

*) Cic. de oratore, 3. c. 45. 46. n. 178. sqq.

**) Nach Lotze, S. 511. (Cit. 18.)

360. Fähig sowohl als berufen, in ihren Erzeugnissen die am Ende der vorletzten Nummer erwähnten Elemente der Schönheit hervortreten zu lassen, ist aber nicht allein die Baukunst, sondern mehr oder weniger jene Künste insgesammt, welche den anorganischen Stoff für die verschiedenen Anforderungen des menschlichen Lebens verarbeiten. Der Mensch ist das mit Vernunft begabte Geschöpf Gottes: diese seine Würde verpflichtet ihn, darauf bedacht zu seyn, daß wie all sein Thun, ebenso auch alle Gegenstände die er sich für welche Zwecke immer anfertigt, das Gepräge der ordnenden Vernunft, das Siegel des lebendigen und freien Geistes tragen. Unter dieser Rücksicht schließt sich an die Baukunst, als die hervorragendste, eine lange Reihe anderer Künste an. Es ist nicht nothwendig, daß wir dieselben hier aufzählen; allgemein hat man sie wohl die technischen oder die niederen Künste genannt, oder auch das Kunsthandwerk. Ihre Leistungen sind namentlich jene besonderen Theile, deren die höhere wie die niedere Baukunst bedarf um ihre Werke zu vollenden, wie Gitter, Geländer, Einfassungen, Träger von Hervorragendem, Schlösser, und Aehnliches; ferner Geräthe, Gefäße, Gewänder, und andere Gegenstände, sey es für den liturgischen sey es für den profanen Gebrauch. Die Künste welche sich mit ihrer Anfertigung befassen, erscheinen größtentheils nicht mehr als freie, sondern als mechanische; aber wir haben bereits im Anfange dieses Buches (229. S. 324) bemerkt, wie mitunter der Geist mit höherer Genialität und mehr als gewöhnlicher Energie eine an sich mechanische Kunst durchdringen, und sie dadurch zum Range der freien erheben kann.

Eine Thatsache welche Beachtung verdient, ist schließlich diese, daß für die Blüte der in Rede stehenden Künste, und für den Geschmack der in denselben herrscht, nichts größere Bedeutung hat, als der jeweilige Stand der gesammten Baukunst. „Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man seyn soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinnes“ *). Die Geschichte der Künste bestätigt diese Bemerkung. „Die katholische Kunst des Mittelalters, so groß in ihren architectonischen Schöpfungen, ist kaum minder bewundernswerth in denjenigen Erzeugnissen, mit welchen sie das Innere ihrer Bauwerke ausstattete. Angemessenheit der Form, Brauchbarkeit, Schönheit der Arbeit, Reichthum des Stoffes, Einheitlichkeit des Bildungsgesetzes — Alles trifft zusammen, um diese Erzeugnisse uns als wahre Mustertypen erscheinen zu lassen“ **). In dem Maaße wie, während der Periode des Barock-

*) F. Schlegel, S. 174. (Cit. 489.)

**) Reichensperger, S. 56 f. (Cit. 467.)

und des Zopfstyls, die Architectur verfiel, „drang umgekehrt die Geschmacksmengerei und die Effecthascherei, nachdem sie sich zunächst in den Wohnungen häuslich niedergelassen, mehr und mehr auch in das Innere der Kirchen ein“ *).

Man darf nur mit offenen Augen um sich sehen — Ausnahmen gibt es freilich — um sich von der Wahrheit dieses Satzes zu überzeugen. „Alles Beiwerk und Ornament, womit wir das Innere unserer in einförmigem, characterlosem Geiste geformten Paläste und Wohnhäuser ausstatten, ist in sofern im Geiste der Gesammtconstruction gehalten, als es dem ästhetischen sowohl als dem practischen Bedürfnisse so wenig wie möglich entspricht. Hier sieht man die Fenstervorhänge aufgestapelt, als ob sie nur zum Aufsammeln des Staubes da wären, und etwa noch um das Oeffnen der Fenster möglichst zu behindern; dort erscheinen die parkettirten Fußböden so kunstreich gefärbt und schattirt, daß man abwechselnd auf zugespitzte Kanten und eingetiefte Winkel zu treten vermeint; anderwärts ergeben die an die Stelle der Seide, des gepreßten Leders und der Gobelins getretenen Papiertapeten, mit ihren historischen und landschaftlichen Darstellungen, eine wahrhaft sinnlose Verwirrung aller perspectivischen Linien. Kein Möbelstück verräth Originalität in der Erfindung, oder auch nur eine consequente Entwickelung irgend eines Motivs; das Tannenholz wird zu Mahagoni, wenn nicht gar zu Bronze, das Eisen zu Stein und der Stein zu beidem angestrichen; alle Gränzen der verschiedenen Kunstgattungen sind verwischt, überall ist falscher Prunk, Anarchie und babylonische Verwirrung“ **).

Ganz das nämliche Haschen nach dem Schein, nach äußerlicher Großartigkeit und glänzendem Effect, verrathen in den Kirchen zahlreiche Altarbauten. „Die Mensa zunächst in den willkürlichsten Formen, und selten mehr nach Material und Technik würdig gearbeitet, meistens nur umkleidet von plumpen Verschalungen, oder überzogen mit marmorirtem und vergoldetem Stuck. Darüber dann bis ans Gewölbe, und nach der ganzen Breite des Chors, ohne alle Rücksicht auf die Verhältnisse des Raumes und der einzelnen dahinter verdeckten architectonischen Bautheile, die Colosse von Umrahmungen für ein einziges Bild, zur Seite mächtige Säulen mit Architraven, die nichts mehr zu tragen haben als zerschnittene Giebel oder Voluten oder eine Blumenvase; dazwischen hinein und oben hinauf etliche riesenhafte Heilige, vergypst oder vergoldet, in lebhaft declamirender Haltung, und voltigirende nackte Engel, und allegorische oft schwer zu deutende Figuren, und hölzerne oder gypsene mit Draht verhängte Festons und ähnliches Zierwerk. So freilich mußte es dahin

*) Reichensperger, S. 120. (Cit. 372.)

**) Reichensperger, S. 41 f. (Cit. 372.)

kommen, daß zuletzt der Altar und seine Bedeutung vor lauter Altar nicht mehr gesehen wurde, und, mit seinem winzigen Kreuze in Mitte hochragender Leuchter und mit alle dem vielfältigen Putze sammt dem übermächtigen Aufsatze, den Begriff eines einheitlichen Werkes der Kunst geradezu aufhob" *).

Sollen wir August Reichensperger auch noch über die weitere Ausstattung der Kirchen, und die liturgischen Geräthe und Gewänder berichten lassen? „Orgeln, Beichtstühle, Kanzeln, Tauffsteine, Monstranzen, Kelche, Leuchter — Alles ohne Unterschied, bis zu den Kirchengewändern hin, ist meist der geschmacklosen Willkür der Fabricanten und Handwerksleute überliefert; Alles bläht sich daher in nichtigem Scheine und barocker Principlosigkeit. Die Monstranzen werden aus gestampften Metallstücken zusammengefügt, die eben so gut als Kommodenbeschläge dienen könnten; die Kronleuchter in denjenigen Kirchen, in welchen sie noch nicht durch Gasschnäbel verdrängt sind, sehen aus, als ob sie zugleich auf einem Ballsaale zu figuriren hätten; die Rauchfässer, die Kelche und die Kreuze werden nach Möglichkeit mit allerlei Mode-Schnickschnack verbrämt, ja sogar die liturgischen Gewänder, soviel nur immer thunlich, ‚dem Geiste der Zeit' angepaßt. Sah ich doch mit eigenen Augen an dem Laden einer Paramentehandlung ein Pluviale für den Trauergottesdienst ausgehängt, auf dessen Rückseite ein heidnischer Sarkophag abgebildet war, über welchen eine gar sentimentale Trauerweide ‚ihre grünen Haare' herabhangen ließ, während zur Seite pausbackige Genien eine ziemlich vollständige Janitscharen-Musik aufführten. Es fehlte eben nur noch die Pyramide des Cestius im Hintergrunde" **).

Die Zeit deren Zustände in diesen Sätzen characterisirt werden, liegt freilich schon einige Jahrzehnte hinter uns. Wie mit dem Cölner Dom und seinen Thürmen die Architectur sich wieder mächtig hob, so wandte unter ihrem Einfluß das gesammte Kunsthandwerk sich einer besseren Richtung wieder zu; und zahlreiche Kirchen, namentlich in den nördlichen Theilen von Deutschland, werden von jener Schilderung gegenwärtig keineswegs mehr getroffen. Nach dem Zeugnisse des Directors des deutschen Gewerbe-Museums in Berlin hat „die Gothik am Rhein, zum Theil auch in Hannover und in Bayern, für den Bau und die innere Ausschmückung der Kirchen ganz bedeutende Eroberungen gemacht, und äußerst Verdienstliches geleistet, für Kirchengewänder und Geräthe die guten mittelalterlichen Formen herbeigeschafft, und sich von dieser Grundlage aus als ein mächtiger Strom über das gesammte Kunstgewerbe verbreitet: sie hat vor Allem auf tüchtige technische Ausführung aus guten

*) Nach Jakob, S. 147 f. (Cit. 506.)
**) Reichensperger, S. 120. 43. (Cit. 372.)

und ächten Stoffen gedrungen; sie hat in der Holzarbeit, besonders aber in der Goldschmiedekunst, in Weberei und Stickerei, alte Techniken neu belebt, welche vollständig verloren waren, und jetzt dem Kunstgewerbe in verschiedenen Richtungen zu Gute kommen" *). Bei alle dem ist die Zahl solcher Leistungen, für welche die nach Jakob und Reichensperger gegebene Characteristik vollkommen paßt, leider immer noch um Vieles größer; — und auch hiervon ganz abgesehen, enthalten die gezeichneten Zustände doch jedenfalls den Beweis für den Gedanken um den es sich für uns handelt, daß nämlich der jeweilige Stand der Architectur für alle technischen Künste von der höchsten Bedeutung ist, indem dieselben unausweichlich immer mit ihr sich heben oder sinken.

---

*) Julius Lessing, Die Renaissance im Kunstgewerbe, S. 9. (Bei Reichensperger, Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk, Cöln 1880, S. 87.)

Neunter Abschnitt.

Die dramatische Kunst.

Für diesen und den folgenden Abschnitt nothwendige Erklärungen: das Bild, und vier Arten desselben.

361. Nicht in Willkür oder Planlosigkeit des Verfahrens wolle man den Grund vermuthen, wenn ich hier, herrschenden Gewohnheiten freilich nicht entsprechend, die oben bezeichnete Kunst unmittelbar auf die Architectur folgen lasse. Daß die Sculptur und die Malerei historisch, was ihre Entwickelung und ihre Blüte betrifft, der Architectur am nächsten stehen, ist mir nicht unbekannt; auch die Rücksichten aus denen sich diese Thatsache von selbst ergeben mußte, sind mir keineswegs entgangen. Aber das Moment welchem die Wissenschaft der schönen Künste an erster Stelle Rechnung zu tragen hat, ist ohne Zweifel der Begriff und das Wesen einer Jeden, und in Verbindung hiermit die Klarheit und Bestimmtheit der von ihr zu gebenden Darstellung: mit anderen Worten, das ontologische Moment und das didactische. Nun ergibt sich aber zwischen der dramatischen Kunst und den zwei bildenden, was ihr Wesen betrifft, eine bedeutende innere Uebereinstimmung, darin bestehend, daß alle drei sich eines, nicht der Art, aber der Gattung nach identischen Darstellungsmittels bedienen, des Bildes nämlich; und die natürliche Folge hiervon ist, daß sich das Wesen der zwei Letzteren nicht besser entwickeln, ihr Begriff und ihre Aufgabe nicht bestimmter feststellen läßt, als wenn dasselbe zuerst in Rücksicht auf die dramatische Kunst geschehen ist. Die in der nächsten Nummer zu gebenden Erklärungen bahnen uns den Weg dazu; wir bedürfen derselben sowohl für diesen, als für den folgenden, zehnten Abschnitt.

362. „Zu dem Begriffe des Bildes", lehrt Thomas von Aquin, „gehört vor Allem die Aehnlichkeit oder die Uebereinstimmung.

„Indeß nicht jedes Ding das einem anderen ähnlich, ist darum schon ein Bild desselben; es wird vielmehr erfordert, daß beide entweder in

ihrem Wesen übereinstimmen, oder wenigstens in einem Moment durch welches ihr Wesen in die Erscheinung tritt. Ein solches Moment ist, insofern es sich um körperliche Dinge handelt, vorzugsweise die Gestalt. Denn bei den Thieren z. B. ist je nach der Verschiedenheit ihrer Art auch die Gestalt eine andere, die Farbe dagegen nicht. Wenn darum auf eine Wand die Farbe eines Gegenstandes aufgetragen wird, so nennen wir diese nicht ein Bild desselben, sondern nur, wenn wir seine Gestalt abgezeichnet sehen.

„Aber auch diese Uebereinstimmung, dem Wesen nach oder der Gestalt nach, macht noch nicht den Begriff des Bildes: es muß zu derselben noch die Beziehung des Ursprungs hinzukommen. ‚Ein Ei', sagt der heilige Augustin, ‚ist nicht das Bild eines anderen Eies'; beide haben zwar das gleiche Wesen und die nämliche Gestalt: ‚aber das eine war nicht das Muster, nach welchem das andere geformt wurde.' Damit also ein Ding mit Recht das Bild eines anderen genannt werden könne, dazu wird erfordert, daß es von diesem herrühre, und beide entweder in ihrem Wesen übereinstimmen, oder in einem Moment durch welches ihr Wesen in die Erscheinung tritt" 322).

Was Thomas in dieser Erklärung „die Beziehung des Ursprungs" nennt, vermöge deren das Bild von dem welchem es ähnlich ist, auch „herrühren" soll, begreift in sich mehrere Verhältnisse dieser Art. Wir haben, mit Rücksicht auf unsere Aufgabe, nur Eines dieser Verhältnisse ins Auge zu fassen, jenes nämlich, welches zwischen dem Muster oder Original (der *causa exemplaris*) und dem ihm Nachgebildeten stattfindet 323). Darum können wir so definiren: „Ein Bild ist ein Ding das nach einem anderen, als seinem Muster oder Urtypus, gemacht ist, also, daß es mit diesem entweder der Art nach übereinstimmt, oder in der Gestalt, oder in einem anderen Moment durch welches das Wesen desselben in die Erscheinung tritt."

Es lassen sich hiernach vier Arten von Bildern unterscheiden:

1. Bilder der ersten Art, oder Wesensbilder, sind diejenigen, welche mit ihrem Original das Wesen gemein haben, und darum mit ihm Einer und derselben Art angehören.

Gedeon, der Richter über Israel, hatte dem Berichte der heiligen Schrift zufolge seinen dreihundert Streitern den Befehl gegeben: „Was ihr mich thun sehet, das thuet gleichfalls; ich werde an einer Seite in das Lager gehen, und was ich dann thue, das machet nach" *). Als demnach die Dreihundert, dem Vorgange ihres Führers folgend, je ihre Trompete bliesen, ihre Krüge an einander zerschlugen, und, in der Linken die flammende Fackel, in das Feldgeschrei ausbrachen: „Das Schwert

*) Richt. 7, 17.

des Herrn und des Gedeon!" da war eine jede dieser Handlungen ein Wesensbild der gleichartigen Handlung des kühnen Feldherrn. Ueberhaupt entsteht ein Wesensbild, so oft ein Mensch persönlich und in eigener Thätigkeit das Thun, die Rede, die Haltung, die äußere Erscheinung eines anderen Menschen nachahmt.

2. Bilder der zweiten Art, oder vollständige Gestaltbilder, oder stereometrische Gestaltbilder, sind solche, welche die Gestalt ihres Originals nach allen drei Raumdimensionen wiedergeben, wie es die Statue thut;

3. Bilder der dritten Art, oder unvollständige Gestaltbilder, oder planimetrische Gestaltbilder hingegen diejenigen, welche von der Gestalt ihres Originals nur zwei Dimensionen festhalten, während sie die dritte fallen lassen, wie z. B. die Portraitzeichnung.

4. Als Bilder der vierten Art endlich sind jene Nachahmungen zu betrachten, welche mit ihrem Original nicht die Gestalt gemein haben, sondern ein anderes characteristisches Moment, das an jenem hervortritt. In dieser Weise sind die Töne der Violine, oder eines anderen musicalischen Instruments, Bilder der gesungenen Töne der menschlichen Stimme.

Erstes Kapitel.

Begriff und Wesen der dramatischen Kunst.

§. 1.

Ihre Aufgabe und ihre Mittel; Definition.

363. In dem „Vorspiel" zu „Faust" läßt Goethe die „lustige Person" dem um ein geeignetes Thema verlegenen „Theaterdichter" den bündigen Rath geben:

> Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
> Ein Jeder lebt's, nicht Vielen ist's bekannt,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Zwei Punkte sind in diesen Worten angedeutet: der Zweck des dramatischen Kunstwerks, und sein Stoff oder Inhalt. Es soll „interessant" seyn, d. h. es soll den Zuschauern ästhetischen Genuß gewähren. Was aber seinen Stoff angeht, so ist dieser dem menschlichen Leben zu entnehmen: Thatsachen, Begebenheiten, Ereignisse aus dem Leben der Menschen bilden den Gegenstand, welchen uns die dramatische Kunst vorzuführen hat. „Die Tragödie", heißt es bei Aristoteles, „ist eine Dar-

stellung, welche uns nicht Menschen vorführen will, sondern Handlungen und das Leben, mit seinem Glück und Unglück" *). Eben dieses spricht auch Schiller aus, wenn er in der „Huldigung der Künste" die „Schauspielkunst mit der Doppelmaske" sagen läßt:

Ein Janusbild lass' ich vor Dir erscheinen:
Die Freude zeigt es hier, und hier den Schmerz;
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen,
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz.
Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen,
Roll' ich das Leben ab vor deinem Blick:
Hast du das Spiel der großen Welt gesehen,
So kehrst du reicher in dich selbst zurück;
Denn wer den Sinn auf's Ganze hält gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet.

Das Leben der Menschen und ihre Geschichte umschließt eine Fülle von Zügen, welche sich durch ästhetischen Werth auszeichnen. Wie durch freie Dichtung dieser Werth erhöht, die Züge selbst vermehrt werden können, darüber war im siebenten Abschnitte bereits die Rede.

Den bezeichneten Stoff sowohl, als die Aufgabe, hat übrigens die dramatische Kunst freilich mit allen übrigen hedonischen Künsten gemein. Was ihre Besonderheit ausmacht und ihre Verschiedenheit von einer jeden der Letzteren, das kann deßhalb nur das Mittel seyn dessen sie sich bedient, um die Züge aus dem Leben uns vorzuführen, oder mit Einem Worte, ihr Darstellungsmittel. Es handelt sich also zunächst darum, daß wir dieses bestimmen.

364. In seiner von uns bereits erwähnten Definition der Tragödie, nennt Aristoteles als eines ihrer wesentlichen Merkmale dieses, daß sie „Darstellung sey durch handelnde Personen, und nicht durch Erzählung" 324). Und eben „weil in der Tragödie die Darstellung durch handelnde Personen ausgeführt wird", folgert „der Philosoph" bald darauf, „so ergibt sich als ein Hauptmoment dieses Kunstwerkes an erster Stelle die angemessene Bestimmung dessen, was dem Auge der Zuschauer zu bieten ist" **), der Costüme nämlich und der Scenerie, sowie jener Dinge welche auf der Bühne sichtbar vorgehen sollen.

Wo Aristoteles später, in derselben Schrift, dazu übergeht, die Anweisungen für die epische Poesie zu geben, drückt er die Eigenartigkeit dieser Kunst gegenüber der dramatischen, in derselben Weise aus wie in der zuerst von uns angeführten Stelle: „Ueber die Tragödie und die gesammte Darstellung deren Mittel die Handlung ist, mag das

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 11.
**) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 2.

bisher Gesagte genügen. Was hiernach jene andere Darstellung angeht welche erzählend auftritt, und sich des Hexameters bedient," u. s. w. 325). Das nämliche Merkmal, daß sie „erzählende" Stücke liefere, „als erzählende Darstellung auftrete", wird in dem folgenden Kapitel als die characteristische Eigenthümlichkeit der epischen Poesie dreimal wiederholt 326).

In voller Uebereinstimmung mit dieser Auffassung von dem Wesen der dramatischen Kunst, und ihrer Eigenthümlichkeit gegenüber der epischen Poesie, steht der Gedanke, welchen Aristoteles in einem der ersten Kapitel seiner Poetik ausspricht, indem er den Tragödiendichter Sophocles mit Homer dem Epiker und mit dem Komödiendichter Aristophanes vergleicht: „Unter Einer Rücksicht gehört Sophocles in dieselbe Klasse mit Homer, insofern nämlich beide uns edle Charactere vorführen*); unter einer anderen Rücksicht hingegen mit Aristophanes: denn beide führen uns ihren Vorwurf durch Handlung vor und durch wirkliches Thun. Daher eben soll nach Manchen das Drama seinen Namen haben, weil in demselben die Darstellung sich durch thatsächliche Handlung (δρᾶμα) vollzieht" 327).

Es dürfte hiernach hinlänglich klar seyn, was Aristoteles als das characteristische Darstellungsmittel der dramatischen Kunst betrachtete: nicht das Wort oder die Rede, mittelst deren der erzählende Dichter, der Epiker, zunächst an unser Ohr sich wendend, Erscheinungen und Thatsachen aus dem Leben der Menschen berichtet, sondern nachahmendes Handeln, nachbildliches Thun wirklicher Menschen, welches sich an einer nachbildlich hergestellten Oertlichkeit vor den Augen von Zuschauern vollzieht, und sich darum in seiner Gesammtheit als „Schauspiel" darstellt. Wir brauchen wohl nicht ausdrücklich zu sagen, daß nicht bloß äußerlich sichtbares eigentliches „Thun" unter den Begriff des „Handelns" oder der „Handlung" fällt, sondern dieser ganz allgemein jede Lebensäußerung des Menschen umschließt, und namentlich auch das Reden. Denn wo Menschen mit einander reden, da wirken sie auf einander ein, indem sie ihre Gedanken und Gefühle sich gegenseitig kundgeben; das ist aber doch ohne Zweifel wahres „Handeln". Durch das bezeichnete nachbildliche Handeln und Thun wirklicher Menschen also, soll das Original, — die Erscheinungen und Begebenheiten aus dem Leben welche den Inhalt der dramatischen Conception bilden, und sich gleichfalls eben aus dem Handeln und Thun wirklicher Menschen zusammensetzen, — unserem Geiste in klarer Anschaulichkeit vergegen-

---

*) „Edle" Charactere werden nach Aristoteles im Epos und in der Tragödie dargestellt, in der Komödie dagegen „niedrige" oder fehlerhafte, Träger der „Lächerlichkeit".

wärtigt, und so die Wirkung des Drama's, der ästhetische Genuß, uns vermittelt werden. Es ergibt sich somit, daß wir als das eigentliche Darstellungsmittel der dramatischen Kunst, welches ihre besondere Natur characterisirt und wodurch sie sich von jeder anderen schönen Kunst unterscheidet, jene „Wesensbilder" zu betrachten haben, welche wir vorher (362. S. 534) nach Thomas von Aquin als die erste Art des Bildes überhaupt kennen lernten.

Definiren müßten wir hiernach etwa in dieser Weise: Die dramatische Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben durch „Wesensbilder" so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, den Zuschauern ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Erinnert man sich des allgemeinen Gedankens, den wir im Anfange des siebenten Abschnittes (238. S. 332 f.) festgestellt haben, so ergibt sich aus dieser Definition von selbst die Forderung, daß sowohl der Inhalt der dramatischen Conception („die Fabel"), als die Elemente durch deren Verbindung dieser Inhalt zur Anschauung gebracht wird, das Auftreten der handelnden Personen nämlich, die Sprache, die Scenerie u. s. w., möglichst bedeutenden ästhetischen Werth haben müssen.

§. 2.

Die dramatische Kunst ist nicht eine unter den besonderen Richtungen der Poesie im engeren Sinne des Wortes, sondern sie hat, neben der Poesie, als eine eigene selbständige Kunst zu gelten.

Die dramatische Composition für sich allein ist ein unfertiges Werk: seinem Begriffe entsprechend, existirt das Drama einzig durch die Aufführung auf der Bühne. Die Kunst der dramatischen Composition bildet darum mit der Schauspielkunst zusammen eine einzige untheilbare Kunst. Eine analoge Erscheinung bei zwei anderen Künsten; das Verfahren im Alterthum. Die Gestalt der dramatischen Composition müßte eine wesentlich andere seyn, wenn diese sollte als Werk der Poesie angesehen werden können.

365. Das Werk der dramatischen Kunst, die thatsächliche Darstellung von Erscheinungen aus dem Leben durch Wesensbilder, kann offenbar unmöglich die Leistung eines Einzelnen seyn. Das Leben der Menschen ist seiner Natur nach ein gesellschaftliches: fast jede bedeutendere Scene in demselben vollzieht sich unter mehreren Personen, welche dem Alter, der Stellung, dem Geschlechte nach, sowie unter mancher anderen Rücksicht von einander verschieden sind; Wesensbilder solcher Scenen lassen sich darum nur durch das vereinte Zusammenwirken Mehrerer herstellen. Aber auch das leuchtet ein, daß solche Bilder nicht die Schöpfung des Augenblickes seyn, nicht durch Improvisation zu Stande

kommen können. Es bedarf nothwendig eines Uebereinkommens unter den zusammenwirkenden Künstlern, vermöge dessen die nachzubildende Begebenheit fixirt, ein bis ins Einzelnste gehender Plan, gleichsam eine vollständig ausgeführte Cartonzeichnung des herzustellenden Bildes entworfen, jedem Mitwirkenden genau bestimmt werde, wie und wann er aufzutreten, welche Gesinnung er kundzugeben, was er zu thun und zu reden, mit Einem Worte, in welcher Weise er persönlich zur Herstellung des Gesammtbildes beizutragen habe.

Aber nicht Vielen ward das Genie zu Theil, das zu solchen „Cartonzeichnungen" erfordert wird. Wenn die dramatischen Compositionen deßhalb nothwendig das Erzeugniß einzelner bevorzugter Geister sind, deren Anordnungen sich die Uebrigen unterwerfen, während es jenen oft wieder an der Geschicklichkeit fehlt, bei der lebendigen Aufführung ihrer Compositionen persönlich mitzuwirken: so ist deßungeachtet die kalleotechnische Fähigkeit welche sie, die Uebrigen vertretend, ausüben, darum keineswegs eine für sich fertige, selbständige, von der sogenannten „Schauspielkunst" zu scheidende schöne Kunst, sondern jene Fähigkeit bildet ihrer Natur und ihrem Wesen nach mit der „Schauspielkunst" zusammen eine einzige Kunst, die dramatische.

Mit anderen Worten: es ist unrichtig, wenn von der Aesthetik als die dritte Richtung der Poesie, neben der epischen und der lyrischen, die „dramatische Dichtkunst" aufgeführt und behandelt wird: denn die Letztere kann keineswegs, wie die zwei zuerst genannten, als eine in sich abgeschlossene Gattung der Poesie gelten; sondern sie ist ein wesentlicher, für sich unvollständiger Theil, wenn auch der vorzüglichere, der Einen dramatischen Kunst. Erst wo die „Cartonzeichnung" auf die Wand übertragen und ihr durch die Farbe das volle Leben eingehaucht wird, erst in der thatsächlichen Aufführung auf der Bühne erscheint die Tragödie oder die Komödie vollständig, und in jener Weise, welche ihrem Begriffe entspricht. „Ein Kunstwerk existirt nur dadurch, daß es zur Erscheinung kömmt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne"; so schrieb vor vielen Jahren schon Richard Wagner*).

Noch niemanden ist es eingefallen, die Kunst des Meisters der den Plan des aufzuführenden Domes entwirft, und den Bau überwacht und leitet, oder jene der musicalischen Composition, als besondere, selbständige schöne Künste neben die Architectur und die Musik zu stellen. Aber hat denn etwa Erwin von Steinbach seinen Münster, und Magister Gerhard**) seinen Dom mit eigenen Händen und allein gebaut? und

---

*) Brief vom 1. Januar 1847, an Ed. Hanslick. (Bei Hanslick, Musicalische Stationen, S. 273.)

**) „Magister Gerardus Lapicida", der erste uns bekannte Baumeister am

bedürfen Händel und Haydn und Mendelssohn, wenn ihre Oratorien „existiren", d. h. zur Aufführung kommen sollen, nicht zahlreicher geschulter Stimmen und voller Chöre? Was der Tondichter für den Gesang und der Architect für die Baukunst, das ist für die dramatische Kunst der dramatische Dichter. „In Hellas", berichtet Carriere, „stand das Drama unter der Obhut des Staates. Dessen Vorstand war es, der einem als gut erkannten Dichterwerke die Aufführung dadurch ermöglichte, daß er einen der Reichen die sich durch freiwillige Leistungen um das Volk verdient machten, zur Stellung des Chors und zur Ausstattung desselben berief. Den Chor und die Schauspieler hatte nun der Dichter einzustudiren, und am Dionysosfeste rang er dann mit mehreren Genossen durch drei Tragödien und ein Satyrspiel um den Preis, welchen zehn Richter als Vertreter der Gemeinde ertheilten; derselbe galt dem Dichter und dem Ausrüster des Chors" *). „Die drei großen Tragiker (Aeschylus, Sophocles und Euripides) waren nicht bloß Dichter, sie beschäftigten sich zugleich alljährlich mit der Einübung der Schauspieler und der Chöre" **). Die Thatsache welche Carriere hier berichtet, dürfte sich schon aus dem Umstande folgern lassen, daß in den dramatischen Compositionen der Alten sich lediglich der Dialog und die Chorgesänge finden, ohne alle weiteren, gegenwärtig üblichen Angaben über das, was zu geschehen habe, oder wie manches Einzelne auszuführen sey. Ohne das persönliche Eingreifen des Dichters bei der Einübung des Stückes, wenigstens für das erste Mal, wäre eine Aufführung desselben ganz in seinem Sinne, unmöglich gewesen.

366. Aber fassen wir, damit die Wahrheit unseres Satzes noch klarer hervortrete, ein concretes Beispiel ins Auge. Das Werk Schillers „Wilhelm Tell" ist ja allgemein bekannt. Man vergegenwärtige sich etwa aus der Schlußscene des vierten Aufzuges die bei verschiedenen Stellen des Dialogs angebrachten Bestimmungen und Angaben des Dichters.

Die hohle Gasse bei Küßnacht. Man steigt von hinten zwischen Felsen herunter, und die Wanderer werden, ehe sie auf der Scene erscheinen, schon von der Höhe gesehen. Felsen umschließen die ganze Scene; auf einem der vordersten ist ein Vorsprung, mit Gesträuch bewachsen. — Tell tritt auf mit der Armbrust; — Wanderer gehen über die Scene; — Tell setzt sich, — steht auf. — Man hört von ferne eine heitere Musik, welche sich nähert. — Eine Hochzeit zieht über die Scene durch den Hohlweg hinauf. Tell betrachtet sie, auf seinen Bogen gelehnt; Stüssi der Flurschütz gesellt sich zu ihm. — Armgart kömmt mit mehreren Kindern, und stellt sich an den Eingang des Hohlwegs. — Tell sieht oft mit unruhiger Erwartung

---

Dom zu Cöln, und muthmaßlich der Schöpfer seines Planes. Vgl. Histor.-polit. Blätter, Bd. 17, „Die Gründung des Domes von Cöln."

*) Carriere, Bd. 2. S. 232. (Cit. 339.)

**) Carriere, a. a. O. S. 290.

nach der Höhe des Weges. — Wanderer kömmt. — Tell steht auf. Armgart kömmt vorwärts. — Frießhardt kömmt eilfertig den Hohlweg herab, und ruft in die Scene. — Tell geht ab. — Armgart geht mit ihren Kindern nach der vordern Scene. Geßler und Rudolph der Harras zeigen sich zu Pferd auf der Höhe des Weges. — Frießhardt . . geht ab; Stüssi sieht sich um, geht ab. — Geßler und Rudolph der Harras zu Pferde. Armgart nähert sich furchtsam. — Sie wollen vorüber. Die Frau wirft sich vor dem Landvogt nieder . . .

Armgart
(greift in die Zügel des Pferdes).

Nein, nein, ich habe nichts mehr zu verlieren.
— Du kommst nicht von der Stelle, Vogt, bis du
Mir Recht gesprochen — Falte deine Stirne,
Rolle die Augen wie du willst — Wir sind
So gränzenlos unglücklich, daß wir nichts
Nach deinem Zorn mehr fragen —

Geßler.

Weib, mach' Platz,
Oder mein Roß geht über dich hinweg.

Armgart.

Laß es über mich dahingehn — Da —
(Sie reißt ihre Kinder zu Boden, und wirft sich mit ihnen ihm in den Weg.)
hier lieg' ich
Mit meinen Kindern — Laß die armen Waisen
Von deines Pferdes Huf zertreten werden!
Es ist das Aergste nicht, was du gethan —

Rudolph.

Weib, seyt ihr rasend?

Armgart (heftiger fortfahrend).

Tratest du doch längst
Das Land des Kaisers unter deine Füße!
— O ich bin nur ein Weib! wär' ich ein Mann,
Ich wüßte wohl was Besseres, als hier
Im Staub zu liegen —
(Man hört die vorige Musik wieder auf der Höhe des Weges, aber gedämpft.)

Geßler.

Wo sind meine Knechte?
Man reiße sie von hinnen, oder ich
Vergesse mich, und thue, was mich reut!

Rudolph.

Die Knechte können nicht hindurch, o Herr;
Der Hohlweg ist gesperrt durch eine Hochzeit.

Geßler.

Ein allzu milder Herrscher bin ich noch
Gegen dies Volk — die Zungen sind noch frei.
Es ist noch nicht ganz, wie es soll, gebändigt —
Doch es soll anders werden, ich gelob' es!
Ich will ihn brechen, diesen starren Sinn,
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen,
Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen
Verkündigen, ich will —

(Ein Pfeil durchbohrt ihn; er fährt mit der Hand ans Herz, und will sinken. Mit matter Stimme.)

Gott sey mir gnädig!

Rudolph.

Herr Landvogt — Gott! Was ist das? Woher kam das?

Armgart (auffahrend).

Mord! Mord! Er taumelt, sinkt! Er ist getroffen!

Rudolph (springt vom Pferde).

Welch gräßliches Ereigniß — Gott — Herr Ritter —
Ruft die Erbarmung Gottes an! — Ihr seyt
Ein Mann des Todes!

Geßler.

Das ist Tells Geschoß.

(Ist vom Pferde herab dem Rudolph Harras in den Arm gegleitet, und wird auf der Bank niedergelassen.)

Tell
(erscheint oben auf der Anhöhe des Felsens).

Du kennst den Schützen, suche keinen andern!
Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.
(Verschwindet von der Höhe. Volk stürzt herein.)

Stüssi (voran).

Was gibt es hier? Was hat sich zugetragen?

Armgart.

Der Landvogt ist von einem Pfeil durchschossen.

Volk (im Hereinstürzen).

Wer ist erschossen?

(Indem die Vordersten von dem Brautzug auf die Scene kommen, sind die Hintersten noch auf der Höhe, und die Musik geht fort.)

Rudolph.

Er verblutet sich.
Fort, schaffet Hülfe! Setzt dem Mörder nach!
— Verlorner Mann, so muß es mit dir enden;
Doch meine Warnung wolltest du nicht hören!

Stüssi.

Bei Gott! da liegt er bleich und ohne Leben!

Viele Stimmen.

Wer hat die That gethan?

Rudolph.

Ras't dieses Volk,
Daß es dem Mord Musik macht? Laßt sie schweigen!
(Musik bricht plötzlich ab; es kömmt noch mehr Volk nach.)
Herr Landvogt, redet, wenn ihr könnt — habt ihr
Mir nichts mehr zu vertrauen?
(Geßler gibt Zeichen mit der Hand, die er mit Heftigkeit wiederholt, da sie nicht gleich verstanden werden.)
Wo soll ich hin?
— Nach Küßnacht? Ich versteh' euch nicht — o werdet
Nicht ungeduldig — Laßt das Irdische!
Denkt jetzt, euch mit dem Himmel zu versöhnen.
(Die ganze Hochzeitgesellschaft umsteht den Sterbenden mit einem fühllosen Grausen.)

Stüssi.

Sieh, wie er bleich wird — jetzt tritt der Tod
Ihm an das Herz — die Augen sind gebrochen.

Armgart
(hebt ein Kind empor).

Seht, Kinder, wie ein Wütherich verscheidet!

Rudolph.

Wahnsinnige Weiber, habt ihr kein Gefühl,
Daß ihr den Blick an diesem Schreckniß weidet?
— Helft — leget Hand an — Steht mir niemand bei,
Den Schmerzenspfeil ihm aus der Brust zu ziehn?

Weiber (treten zurück).

Wir ihn berühren, welchen Gott geschlagen!

Rudolph.

Fluch treff' euch und Verdammniß!
(Zieht das Schwert.)

Stüssi (fällt ihm in den Arm).

Wagt es, Herr!
Eu'r Walten hat ein Ende. Der Tyrann
Des Landes ist gefallen. Wir erdulden
Keine Gewalt mehr. Wir sind freie Menschen.

Alle (tumultuarisch).

Das Land ist frei!

Rudolph.

Ist es dahin gekommen?
Endet die Furcht so schnell und der Gehorsam?
(Zu den Waffenknechten, die hereindringen.)
Ihr seht die grauenvolle That des Mords
Die hier geschehen — Hülfe ist umsonst —
Vergeblich ist's, dem Mörder nachzusetzen.
Uns drängen andre Sorgen — Auf, nach Küßnacht,
Daß wir dem Kaiser seine Veste retten!
Denn aufgelöst in diesem Augenblick
Sind aller Ordnung, aller Pflichten Bande,
Und keines Mannes Treu' ist zu vertrauen.
(Indem er mit den Waffenknechten abgeht, erscheinen sechs barmherzige Brüder.)

Armgart.

Platz! Platz! da kommen die barmherzigen Brüder.

Stüssi.

Das Opfer liegt — die Raben steigen nieder.

Barmherzige Brüder
(schließen einen Halbkreis um den Todten, und singen in tiefem Ton).

Rasch tritt der Tod den Menschen an;
Es ist ihm keine Frist gegeben;
Er stürzt ihn mitten in der Bahn,
Er reißt ihn fort vom vollen Leben.
Bereitet, oder nicht, zu gehen,
Er muß vor seinen Richter stehen!
(Indem die letzten Zeilen wiederholt werden, fällt der Vorhang.)

Schiller hat es verstanden, in dieser Scene Umstände zu vereinigen, welche insgesammt dahin wirken, dieselbe ergreifend zu machen: die arme, um Hülfe flehende Frau mit ihren Kindern, die kalte rohe Grausamkeit des stolzen Landvogtes welche die Frau zur Verzweiflung treibt, der festliche Hochzeitzug mit seiner heiteren Musik, das Benehmen der Volksmenge, das Erscheinen der barmherzigen Brüder und ihr Grabgesang,

das sind Züge, ohne welche die Bedeutung des Looses von welchem Geßler getroffen wird, und der furchtbare Ernst seines Todes, bei weitem nicht mit der gleichen Stärke empfunden würde. Aber gerade diese Züge sind größtentheils nur angedeutet; ebenso selbst jene Vorgänge, welche den eigentlichen Mittelpunkt der Darstellung bilden, die That des Tell und der Tod Geßlers. Und indem er sie andeutet, bedient sich überdies Schiller, im auffallendsten Gegensatze zu der Poesie und der oft oratorischen Kraft des Dialogs, der kürzesten Fassung, und einer durchaus einfachen, ganz prosaischen Sprache. Müßte denn eine solche Weise der Darstellung nicht für überaus seltsam, für ganz unangemessen erklärt werden, wenn die Leistung als das abgeschlossene Werk einer für sich vollständigen Kunst aufzufassen wäre, wie es die Poesie doch ohne Zweifel ist? oder wo ist es jemals Sitte gewesen, in solcher Form die ergreifendsten Thatsachen darzustellen, wenn als das Mittel der Darstellung die Rede, das Wort des Darstellenden, angewendet wurde? Ist etwa die Sprache so arm an Wendungen, durch welche die Bedeutung großer Momente fühlbar wird, oder in denen das erregte Gemüth seinen Empfindungen Ausdruck gibt? Und wie rechtfertigt sich die fortwährende Mischung der knapp gefaßten Andeutungen mit den beredten Aeußerungen des stark bewegten Gefühls, die jeden Augenblick sich wiederholende Unterbrechung des lebhaften Dialogs durch ganz trockene Bemerkungen? wie erklärt sich in den Letzteren der ausschließliche Gebrauch der gegenwärtigen Zeit?

Dadurch allein, aber dadurch freilich auch vollkommen, daß wir nicht das Erzeugniß des Dichters — insofern dieses Wort, in seinem engeren Sinne, den Künstler bezeichnet der Werke der Poesie schafft — in der angeführten Scene vor uns haben, sondern das Werk des Dramatikers: und zwar nicht das abgeschlossene, vollendete Werk, sondern die dramatische Composition, die ausgeführte Cartonzeichnung eines Bildes, welcher die wirkliche Ausführung auf der Bühne erst volles warmes Leben und Farbe zu geben hat. Dieselbe ist nicht (zunächst und eigentlich) entworfen, um durch den Druck vervielfältigt und gelesen zu werden: denn da müßten die Züge die sie enthält, wesentlich anders verarbeitet seyn; sie soll vielmehr den genau ausgeführten Plan bilden für die Nachahmung einer ästhetisch bedeutenden Begebenheit durch ein treues „Wesensbild" der Letzteren, das durch wirkliches Handeln und Geschehen hergestellt wird, und indem es dem Auge noch mehr bietet als dem Ohre, eben hierdurch dazu angethan ist, die Gemüther um Vieles mächtiger zu ergreifen, als es die Leistungen der Poesie je vermögen.

§. 3.

Gegen drei Einwendungen.

„Dramatische Compositionen bieten ästhetischen Genuß auch dem, welcher sie bloß liest.“ „Es gibt Compositionen, welche gar nicht für die Bühne gearbeitet sind.“ „Die Handlung hat keine Bedeutung ohne die Rede der Handelnden.“ — Ob die Schauspielkunst eine „bloß ausübende“ Kunst sey.

367. Schon Aristoteles macht die Bemerkung, und es ist niemanden neu, daß dramatische Stücke nicht bloß durch die Aufführung auf der Bühne Genuß gewähren, sondern auch schon, wenn man sie bloß liest oder vorlesen hört. Die Sache ist ganz natürlich; ästhetischen Werth, und mitunter vorzüglichen, hat ja die Composition auch an und für sich, und die Einbildungskraft ersetzt einigermaßen den Dienst, welchen sonst das Auge zu leisten hat, indem sie nach den Angaben der Composition die Vorstellung der Scenerie und der Costüme sowohl als der übrigen sichtbaren Erscheinungen zu bilden sucht.

Eine Einwendung gegen unsere Lehre indeß kann in dieser Thatsache nicht liegen. Denn ihrem ganzen Begriffe nach tritt eine jede Kunst nur da auf, wo sie für den ihr eigenthümlichen Zweck alle Mittel verwerthet, die zu ihrem Wesen gehören: daß aber dieses seitens der dramatischen Kunst nicht geschieht, wenn die Composition bloß gelesen wird, das geht klar daraus hervor, daß die Wirkung in diesem Falle immer viel weniger vollkommen ist, als jene der thatsächlichen Aufführung. Auch eine gedruckte oder geschriebene Predigt kann, wenn sie gut ist, den der sie liest, mächtig ergreifen und wirksam bestimmen; wird hieraus jemand etwa folgern wollen, die Kunst der Pronuntiation und Action sey keineswegs ein wesentlicher Theil der geistlichen Beredtsamkeit, sondern eine eigene, von derselben verschiedene Kunst, und die Beredtsamkeit selbst habe nur die Aufgabe, geeignete Predigten zu liefern, nicht auch, sie vor der versammelten Gemeinde in der rechten Weise vorzutragen? Und bildet nicht, bei einem Werke der Malerei, das wesentlichere Element die Zeichnung? Gibt es ja doch Künstler die, wie Asmus Carstens, fast nur gezeichnet haben, deren oft flüchtig hingeworfene „Handzeichnungen“ in hohem Werthe stehen, und wie ein Schatz gehütet werden. Ohne Zweifel ist, im Vergleich mit der Zeichnung, die Farbe das minder Bedeutende für die Wirkung, welche das Gemälde vermitteln soll; folgt aber hieraus, daß die Kunst der Zeichnung etwas Anderes ist, als der vorzüglichere Theil jener schönen Kunst welche man die Malerei zu nennen pflegt?

368. Noch viel weniger als die vorher erwähnte Thatsache, beweist gegen unseren Satz die andere etwas, daß es ja dramatische Stücke gebe welche gar nicht für die Bühne berechnet seyen, nicht einmal auf derselben

zur Aufführung gebracht werden können. Wenn Goethe seine „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen dramatisirt“ seinen Lesern bot, so war das, nach dem in der vorigen Nummer Gesagten, nicht gerade ein zweckloses Werk; aber es war nicht ein Werk der dramatischen Kunst, sondern eine in der Form dramatischer Compositionen, aber mit Vernachläßigung namentlich Eines wesentlichen Gesetzes der Dramatik, gearbeitete Darstellung. Schack, in seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“, bezeichnet die „Brettergerechtigkeit“ der Compositionen als einen „unstreitig wesentlichen Bestandtheil der dramatischen Kunst“ *). Goethe selbst anerkannte dieses Princip; darum hebt er es, von Calderon redend, rühmend hervor, daß „dessen Stücke durchaus bretterrecht“ seyen **); und aus demselben Grunde nannte er die vorher erwähnte Schrift über Götz von Berlichingen nicht, wie seine Bearbeitung des nämlichen Vorwurfs für die Bühne, ein „Schauspiel“, sondern eine „dramatisirte Geschichte“.

„Es ist offenbar,“ heißt es in eben diesem Sinne bei A. W. Schlegel, „daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anforderung des Theaters als ihrer wesentlichen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke gibt, die von ihren Verfassern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen lassen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden der nie ein Schauspiel gesehen, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzuzudenken“ ***).

369. Etwas mehr Aussicht auf Erfolg, als diese zwei Rücksichten, kann unserem Satze gegenüber ein Gedanke zu haben scheinen, durch welchen Stöckl es zu rechtfertigen versucht, wenn er „die Dramatik nicht als eigene Kunstart betrachtet, sondern mit unter die Dichtkunst subsumirt“ †). „Der Dichtkunst“, so lautet die Argumentation des verdienten Gelehrten, „dient das Wort, die Sprache zum Substrat ihrer

---

*) Bei Lorinser, Calderons größte Dramen religiösen Inhalts, Bd. 1. S. XI.

**) Eckermann, Gespräche mit Goethe (Leipzig 1837, 2. Aufl.) Bd. 1. S. 251.

***) A. W. Schlegel, Ueber dramatische Kunst und Literatur, 1. Vorlesung. (Heidelberg 1809) Thl. 1. S. 34.

†) Stöckl, Grundriß der Aesthetik und Rhetorik (2. Aufl. 1874) S. 48.

Ich irre wohl kaum, wenn ich die von Stöckl gegebene Begründung seines Vorgehens als veranlaßt durch den Satz betrachte, um welchen es sich in diesem und dem vorhergehenden Paragraphen handelt. Ich hatte denselben nämlich bereits in der ersten Auflage dieses Buches vertreten.

Kunstschöpfungen". Nun „kann zwar auch in einer äußeren Handlung eine künstlerische Conception zur Darstellung gebracht werden, insofern jene sich vor unseren Augen abwickelt, wie es in der That im Drama geschieht. Aber die Handlung hat keine Bedeutung ohne die Rede der Handelnden, weil in dem was diese sprechen, die Bedeutung und der Inhalt der Handlung uns vor die Seele geführt wird" (a. a. O.).

Wir wollen davon absehen, daß es wenig genau gesprochen ist, wenn man sagt, „ohne die Rede der Handelnden habe die Handlung keine Bedeutung". Stöckl kann nur sagen wollen, das sichtbare Thun von Menschen werde kaum jemals ganz verstanden, wenn dieselben uns durch ihre Worte das Verständniß nicht erleichtern. Daß die dramatische Kunst ohne den Gebrauch der Sprache nicht ausgeübt werden kann, das unterliegt ja keinem Zweifel. Sie will uns Begebenheiten aus dem menschlichen Leben vergegenwärtigen: solche vollziehen sich aber niemals, ohne daß die dabei Betheiligten nicht bloß Manches thun, sondern auch Manches reden.

Aber Stöckl übersieht, daß die Erzeugnisse der epischen und der lyrischen Poesie sich vollständig, vom Anfang bis zum Ende, aus Worten des Dichters zusammensetzen. Dieser tritt vor uns hin, und gibt in dem Liede oder der Ode seinen Gedanken, seinen Gefühlen Ausdruck, während in der Epopöe, in der Ballade, gleichfalls er selber uns Thatsachen berichtet; und auch die Reden welche Homer den Zeus und die Pallas Athene, den Odysseus oder den Agamemnon, Klopstock den Philo, den Kaiphas, den Nicodemus halten läßt, werden uns von den beiden Dichtern im eigentlichsten Sinne des Wortes erzählt: es sind ihre Worte die wir hören, es ist ihre, der Dichter Stimme die wir vernehmen, nicht die des Nicodemus oder des Philo oder des Odysseus oder der Athene selber, noch auch die von anderen Menschen, durch welche, als ihre „Wesensbilder", jene dargestellt würden. Verhält sich die Sache im Drama auch so? Redet in „Tell" und in „Maria Stuart" auch Schiller zu uns, in „Egmont" Goethe, in „Der Kaufmann von Venedig" Shakespeare? Stöckl selber belehrt uns ja später, daß im Drama „der Dichter in eigener Person gar nicht spricht", vielmehr, ganz anders als „im Epos und in der Lyrik, ganz verschwindet", indem „die Personen des Drama's selbst sprechen und handeln, und die Handlung sich unmittelbar vor unseren Augen abwickelt" *). Und doch soll das Darstellungsmittel im Drama dasselbe seyn, wie in der epischen und lyrischen Poesie? Ist denn „das Wort des Dichters", und „das Handeln einer bestimmten Anzahl von Personen in Verbindung mit ihren Worten" Eines und dasselbe? ist es ein gleichartiges Ver-

*) Stöckl, S. 107. (Cit. 547.)

fahren, wenn Schiller in eigener Person uns nach Virgil die Zerstörung von Troja oder den Kampf mit dem Drachen erzählt, und wenn er anderseits, selber unsichtbar und „in eigener Person gar nicht sprechend", durch handelnde und redende Menschen vor unseren Augen die Kette der Thatsachen sich vollziehen läßt, deren Resultat und Abschluß das gewaltsame Ende Wallensteins bildet? Kurz, im Drama wird freilich auch gesprochen: aber das Darstellungsmittel der Kunst welcher es angehört, ist keineswegs das Wort des Künstlers selbst, d. h. das von ihm gesprochene, sondern es sind die Bilder welche sein Genie entwirft, und Andere nach seiner Zeichnung ausführen.

Ein zweiter Punkt den Stöckl außer Acht läßt, liegt in der von uns bereits hervorgehobenen Rücksicht, daß der Mensch nicht bloß „handelt", wenn er durch sichtbaren Gebrauch der Hände oder der Füße irgend eine Wirkung hervorzubringen sucht, sondern eben so sehr, wenn er spricht. Oder wozu ist uns denn die Sprache gegeben, als damit wir vermittelst derselben auf unsere Mitmenschen wirken können? und ist etwa ein solches Wirken auf Andere nicht auch, im ganzen Sinne des Wortes, ein „Handeln"? Hätte Stöckl das bedacht, dann würde er schwerlich die „äußere Handlung" und die „Rede der Handelnden" als zwei der Art nach verschiedene Dinge in seiner Argumentation verwerthet haben.

Sollen wir uns noch eine Frage erlauben? Im siebenten Abschnitte (S. 426 f.) war von einem Verstoße gegen die philosophische Wahrheit die Rede, welcher im 22. Gesange der Iliade vorkömmt. Aristoteles findet diesen Verstoß in einem Werke der Poesie minder schlimm; auf der Bühne dagegen, setzt er hinzu, würde die Sache sich lächerlich ausnehmen. Wie erklärt sich diese ohne Zweifel ganz richtige Bemerkung, wenn das Darstellungsmittel der Dramatik das nämliche ist wie jenes der Poesie, nämlich das Wort?

370. Wir glauben hiernach nicht zu irren, wenn wir an unserer Auffassung festhalten, und die Dramatik als eine von der Poesie verschiedene, selbständige Kunst betrachten, als deren wesentliche von einander nicht zu scheidende Bestandtheile sich die Kunst der dramatischen Composition und die Schauspielkunst darstellen.

Was die Letztere betrifft, so erklärt Stöckl sie (a. a. O. S. 48) für eine „bloß ausübende Kunst", welche, wo es sich um die schönen Künste handelt, „nicht in Betracht kommen könne". Ich möchte wohl fragen, was denn der Ausdruck „bloß ausübende Kunst" eigentlich sagen wolle; mich dünkt, derselbe nimmt sich recht unwissenschaftlich aus, und die Erklärungen welche Stöckl an einem anderen Orte (S. 26) gibt, dürften kaum haltbar seyn. Wenn vermittelst mechanischer Vorrichtungen auf einer Drehorgel ein Lied gespielt, oder durch eine Gruppe automatischer

Gestalten ein Marsch geblasen wird, da mag man jenen Namen, wenn man will, immerhin anwenden. Aber ein Verein von Sängern und Musikern die ein Oratorium zur Aufführung bringen, ein Künstler auf der Violine welcher die Composition eines tüchtigen Meisters in ergreifende Töne übersetzt, mit Einem Worte, denkende und empfindende, künstlerisch durchgebildete Menschen, treiben doch etwas mehr, als eine „bloß ausübende Kunst“. Ganz dasselbe gilt vom Schauspieler. Wie der Tondichter mit der Gesammtheit der Sänger und der Musiker die seine Schöpfung aufführen, so bildet der Verfasser der dramatischen Composition mit der Gesammtheit der Schauspieler Ein moralisches Ganzes, Ein wirkendes Princip, durch dessen gemeinsame harmonische Thätigkeit das Kunstwerk entsteht und vollendet wird. Der Antheil den jedes einzelne Glied dieser Gesammtheit dabei hat, und darum auch das kalleotechnische Verdienst jedes einzelnen Gliedes, ist sehr verschieden; aber eine Auffassung welche auf Grund dieser rein graduellen Verschiedenheit nur die Thätigkeit des Schöpfers der Composition als kalleotechnisch gelten lassen will, alle Uebrigen hingegen, welche durch ihr doch sicher mehr als bloß mechanisches Thun dem Ersteren helfen, das Erzeugniß seines Geistes in vollendeter Erscheinung zu verwirklichen, und wären sie selbst Künstler wie Emil Devrient, Hendrichs, Haase, Laroche und Anschütz, von der Theilnahme an der Uebung einer eigentlich „schönen“ Kunst ausschließt: eine solche Auffassung ist meines Erachtens nicht allein mit der Gerechtigkeit und mit den Thatsachen der Geschichte unvereinbar, sondern eben so sehr mit der wahren Wissenschaft.

Zweites Kapitel.

Die drei Arten des Drama's. Ein noch nicht antiquirter Gedanke der Socratischen Weisheit. Warum wir die dramatische Kunst nur als „hedonische“ behandeln.

Die Tragödie, die Komödie, das Schauspiel. Der Mißbrauch der dramatischen Kunst, und dessen verderbliche Wirkungen. Das geistliche Schauspiel; Rücksichten, welche die dauernde Verwerthung der Dramatik für übernatürliche Zwecke unmöglich machen.

371. Da die Aesthetik nicht die Theorie irgend einer Kunst zu geben hat, sondern nur das Wesen derselben und ihre obersten Gesetze festzustellen, so haben wir über die besonderen Arten der Werke in denen die dramatische Kunst auftritt, nur wenig zu sagen.

Das Wort „Schauspiel“ ist eigentlich der Gattungsname, ähnlich wie das griechische „Drama“; in Folge des Sprachgebrauchs bezeichnet

es aber auch eine besondere Art dramatischer Werke, diejenigen nämlich, welche weder Komödien sind, noch im vollen Sinne des Wortes Tragödien. Hiernach genügt es, wenn wir diese zwei Arten näher bestimmen.

Nach Aristoteles werden in der Komödie „unedle, niedere Charactere dargestellt: nicht im eigentlichen Sinne ethisch schlechte, sondern solche, deren Fehler Heiterkeit erregen" *). Diese Erklärung entspricht ganz der auch jetzt noch herrschenden Anschauung: die Komödie oder das „Lustspiel" will unterhalten vorzugsweise durch den Reiz der Lächerlichkeit.

In Rücksicht auf die Tragödie bildet die von Aristoteles gegebene Bestimmung fort und fort noch den Gegenstand der Controverse. Lotze meint, dieser fortwährende „Streit der Meinungen zeige, daß der Aristotelische Text zu fruchtbarer Deutung zu knapp sey" **). Könnte nicht der „Streit" auch daher rühren, weil man einerseits übersieht, daß Aristoteles die griechische Tragödie definirt, diese aber von jeher im Dienste der Religion und des ethischen Lebens arbeitete, — anderseits sich dagegen sträubt, bei dem Philosophen aus Stagira eine so kategorische Verurtheilung der modernen Lehre finden zu sollen, wonach „der einzige Zweck der Kunst sie selber" ist? Vgl. S. 471 f. 474 f.

Wir haben im ersten Buche (169. S. 241) gesehen, daß die Gegenstände welche man als „tragisch" bezeichnet, zwei Klassen bilden: insofern darin entweder heroische Treue den Geboten Gottes gegenüber hervortritt, die lieber die schwersten Leiden wählt als die Sünde, — oder die strafende Hand der Gerechtigkeit Gottes und seine über Alles waltende Vorsehung, welche den Gottlosen durch sein eigenes Thun der verdienten Vergeltung verfallen läßt. Worauf sich der Genuß gründe den uns solche Erscheinungen gewähren, und welcher Art derselbe sey, das haben wir gleichfalls angegeben. Das Wesen der Tragödie drücken wir darum vollständig aus, wenn wir, auf das Frühere zurückweisend, sagen, die Tragödie sey „ein Drama, in welchem uns eine tragische Begebenheit vorgeführt wird".

Kann und soll gleich auch die Komödie möglichst bedeutenden ästhetischen Werth haben, Schöpfungen „von hervorragender Schönheit" vermag die Dramatik doch nur in der Tragödie und im Schauspiel zu liefern. Diesen zwei Arten, und nicht auch der Komödie, hat sie es darum zu verdanken, daß sie als schöne Kunst zu gelten berechtigt ist. (Vgl. N. 231. S. 326.)

372. Den verständigen Bürger von Athen, welchen Plato in einer Reihe von Dialogen die Grundsätze der rechten Gesetzgebung entwickeln läßt, haben wir früher (317. S. 458) bereits kennen gelernt. In dem

---

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 6. vulg. 5. n. 1.

**) Lotze, S. 665. (Cit. 18.)

siebenten dieser Dialoge ist unter Anderem auch vom Theater die Rede. „Was jene angeht,“ sagt zu seinen zwei Freunden der Athener, „welche ernste Begebenheiten darstellen, die Tragiker wie man sie nennt, wenn Solche sich an uns wenden, und uns fragen: ‚Freunde, ist uns in eure Stadt und euer Land der Zutritt gestattet, oder nicht? dürfen wir unsere Theaterstücke mitbringen und sie bei euch aufführen? oder wie haltet ihr es in dieser Beziehung?‘ — was wird für diese guten Leute die rechte Antwort seyn? Ich denke, wir müssen so sagen: ‚Liebste Freunde, wir befassen uns selber mit der Aufführung einer Tragödie, und zwar einer überaus schönen und vorzüglichen. Unser ganzes Gemeinwesen nämlich ist eine Darstellung der besten und edelsten Weise zu leben: das ist aber in der That im vollsten Sinne des Wortes und ganz eigentlich eine Tragödie*). Ihr seyt Tragiker, und wir sind es gleichfalls; unsere Aufgabe ist dieselbe wie die eure, und wir ringen mit euch um den Preis des vollendetsten Drama's. Ein solches kann, das ist unsere Ueberzeugung, nur da zu Stande kommen, wo die wahren und richtigen Grundsätze befolgt werden. Darum denket nicht, daß wir euch ohne Weiteres erlauben werden, in unserer Stadt auf öffentlichem Platze eure Bühne aufzuschlagen, und dann eure Schauspieler auftreten zu lassen, damit sie mit ihrer klangvollen Stimme die unsrige übertönen, und vor unseren Kindern und unsern Frauen und der gesammten Volksmenge sich über die nämlichen Fragen ergehen wie wir, aber nicht in demselben Sinne, sehr häufig vielmehr in ganz entgegengesetztem. Denn wir müßten ja wahnsinnig seyn, und mit uns die ganze Stadt, wenn ihr frei auftreten dürftet, ohne daß vorher der Magistrat in eure Stücke Einsicht genommen hätte, um sich ein Urtheil bilden zu können, ob das was ihr öffentlich vorzubringen beabsichtiget, verständig und passend ist, oder nicht. Darum, ihr Kinder der zarten Musen, wollen wir jetzt eure Schöpfungen zunächst unserem Magistrat vorlegen, und sie dort mit den unsrigen vergleichen; ergibt sich dann, daß sie eben so gut sind wie diese, oder auch besser, so möget ihr auftreten; andernfalls aber, gute Freunde, könnte davon in keiner Weise die Rede seyn.‘ Das wären die Grundsätze,“ schließt der verständige Mann, „welche in unserer Gesetzgebung bezüglich des Theaterwesens zum Ausdruck zu kommen hätten; seyt ihr einverstanden?“ **)

„Die eigentliche Schule des unchristlichen und unsittlichen Weltgeistes, der in unserer Zeit alle alte Kraft und Ehrenhaftigkeit des Characters unserer Vorfahren untergraben hat und fortwährend untergräbt,

*) Man vergleiche das oben, N. 169. S. 241 Gesagte.

**) Plat. de leg. l. 7. Steph. 817. Bipont. vol. 8. pag. 377. sqq.

ist die Bühne, die Lehrmeisterin und Schmeichlerin der Leidenschaften, meines Erachtens eine der Hauptquellen des Verderbens für unsere sogenannt gebildeten Kreise. Auch das anscheinend Unschuldige ist dabei von schlimmen Folgen begleitet.“ Dieses Zeugniß stellte dem Theater seiner Zeit der edle Stolberg aus*). Ist dasselbe glaubwürdig; sind die Klagen gegründet — und wer wüßte nicht daß sie es sind? — welche über die Gefahren, den Verfall, den Mißbrauch, die Verwilderung der dramatischen Kunst in einer Zeit die uns näher liegt, neben Anderen Adalbert Stifter**) und Wilhelm Molitor***) zu erheben sich gedrängt fühlten: dann muß sich an erster Stelle allen denen, welche für das Wohl Anderer verantwortlich sind, ohne Zweifel der Gedanke nahelegen, ob nicht die eben angeführten Grundsätze der Socratischen Weisheit auch in der Gegenwart ernste Erwägung verdienen würden†).

373. Es ist aus der Geschichte bekannt, daß während des Mittelalters historische Thatsachen der Offenbarung, namentlich die Geburt des Erlösers, die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, das Leiden des Herrn, und Züge aus der Geschichte seiner Auferstehung, nicht bloß durch die von der Kirche angeordneten liturgischen Handlungen, sondern

*) Bei Janssen, „Fr. L. Graf zu Stolberg“ (Freiburg 1882) S. 236.

**) „Vermischte Schriften“, Bd. 1. S. 208. 210. 217 f.

***) „Das Theater in seiner Bedeutung, und in seiner gegenwärtigen Stellung“, (Frankfurt a. M. 1866) S. 5. 19 ff.

†) Aus Paris wurde im Sommer 1872 unter Anderem Folgendes berichtet. „Die neuen Stücke der Pariser Theater bewegen sich in dem gleichen Ideenkreise wie die unter dem Kaiserreiche entstandenen; sie stehen genau auf demselben sittlichen, vielmehr sittenlosen Standpunkte, der in der Verherrlichung des Ehebruchs, des Concubinats, und Aehnlichem seine Stärke hat. Wo möglich sind jetzt die Zweideutigkeiten noch verständlicher, die Schaustellungen von Hunderten fast ganz nackter Frauenzimmer noch schamloser. Selbst die erste Bühne Frankreichs, oder wie die Franzosen behaupten der Welt, das Théâtre français, gibt jetzt eines der unsittlichsten Stücke die man kennt, dessen Aufführung überdies unter allen früheren Regierungen aus Gründen der Schicklichkeit verboten war. Dabei sind alle Theater, trotz der Klagen über Mangel an Erwerb und trotz der nur mehr spärlich vertretenen Fremden, stets überfüllt; die besseren Plätze sind wochenlang voraus vergeben, und um einen der geringeren zu erhalten, stehen Tausende Stunden lang in Schmutz und Regen vor der Thüre. Noch nie haben die Theater Unsittlicheres geleistet, aber auch noch nie haben sie bessere Geschäfte gemacht. Wie sehr das Theater hier auf Sitte, Volksleben und Politik einwirkt, hat uns die Commüne gezeigt. Alle ‚Größen‘, alle Anführer der rothen Fahne hatten ihr Leben, ihre Aufführung nach den dort gepredigten Grundsätzen eingerichtet. Sie waren entweder uneheliche Kinder, oder sie lebten im Ehebruch, in wilder Ehe, oder in noch schlimmeren unzüchtigen Verhältnissen; bei Vielen trafen sogar diese Umstände insgesammt zu. Die ehebrecherischen Frauen und lüderlichen Dirnen in ihrem Generalstab zeichneten sich durch Grausamkeit, Blutgier, und schließlich als Brandstifterinnen aus“ u. s. w. Hist.-pol. Blätter, Bd. 70. S. 90 f.

überdies noch durch eigentlich dramatische Darstellungen gefeiert wurden*). Manche dieser „Weihnacht-", „Passions-" und „Oster-Spiele" sind noch vorhanden; man nannte sie „Mysterien"**); die ältesten Spuren derselben gehen bis in das elfte, nach Anderen bis in das neunte Jahrhundert zurück. Sie wurden Anfangs in der Kirche aufgeführt, und zwar zunächst von den Geistlichen; im Laufe der Zeit verlegte man sie auf den Kirchhof und andere öffentliche Plätze, und sie gingen mehr und mehr in die Hände des Volkes über.

Es ist gewiß, daß die dramatische Darstellung eines Zuges aus dem Leben des Herrn, oder auch überhaupt aus der heiligen Geschichte, ein sehr wirksames Mittel der Erbauung seyn kann; man darf sich nur an das Oberammergauer Passionsspiel erinnern, um sich hiervon zu überzeugen. Deßungeachtet kann ich mich nicht entschließen, die dramatische Kunst auch unter den religiösen Künsten aufzuführen und sie als solche zu besprechen. Warum nicht? In seiner in der vorigen Nummer erwähnten Schrift macht Molitor einmal die Bemerkung, es scheine fast, als stehe das Ideal keiner Kunst so unerreichbar hoch, wie jenes der dramatischen, und als sey keines bei dem Versuche, es zu realisiren, in höherem Maaße als eben dieses der Gefahr der Entwürdigung und Entweihung ausgesetzt. Gerade wo sie für religiöse Zwecke verwerthet werden soll, macht sich nun aber die Wahrheit dieses Gedankens in dreifachem Maaße fühlbar. Die Natur der dramatischen Kunst bringt es mit sich, daß in der Ausübung derselben auf die Dauer äußerst schwer jene zwei obersten Gesetze beobachtet werden, von denen wir im siebenten Abschnitt eingehend gehandelt haben***). Schon die große Zahl der zu einem Drama nothwendigen Personen, die Unerläßlichkeit vielfältiger Vorübungen, und der kaum vermeidliche Umstand, daß beide Geschlechter vertreten seyn müssen, reicht hin, das zu erklären. Was aber äußerst schwer ist, das pflegt in der Menschheit wie sie nun einmal ist, kaum jemals, um nicht zu sagen niemals, Thatsache zu werden. Eben darum zog auch die Kirche, nachdem sie Anfangs die geistlichen Spiele begünstigt oder doch gestattet hatte, sich von denselben sehr bald zurück, und verbot den Geistlichen, sich mitwirkend daran zu betheiligen. Durch diese Thatsache war es der dramatischen Kunst unmöglich gemacht, als religiöse Kunst fortzubestehen: denn das kann eine Kunst nur dann, wenn die

---

*) Vgl. Lindemann, Geschichte der deutschen Literatur (5. Aufl.) S. 296 ff. 416. Mone, Schauspiele des Mittelalters. Carriere, Bd. 3, 2. S. 358 ff. (Cit. 339.)

**) Carriere (Bd. 2. S. 228) schreibt „Misterien", weil das Wort identisch sey mit „Ministerium" = Amt, Gottesdienst. Die Richtigkeit dieser Ansicht scheint mir zweifelhaft. Bei A. W. Schlegel (S. 38. Cit. 547) steht „Mysterien".

***) Oben, N. 272 ff. S. 382 ff.

Kirche ihre Leistungen als Mittel zur Förderung des religiösen Lebens anerkennt, und ihr deßhalb ihre Leitung und ihren Schutz zu Theile werden läßt.

Das Passionsspiel zu Oberammergau ist, den vorher angedeuteten Rücksichten gegenüber, eben eine vereinzelte Erscheinung, die wir vorläufig als eine Ausnahme zu betrachten haben. Wie lange sich dasselbe in seiner Unversehrtheit halten wird, das kann ja nur die Zukunft lehren.

Noch weniger wird man sich wundern, daß wir die dramatische Kunst nicht auch als „civile" ins Auge fassen. Sulzer unterscheidet freilich eine besondere Gattung von Schauspielen, die „für politische Feste" geeignet wären, und „ein besonderes Nationalinteresse zu Grunde hätten" *). In der abstracten Theorie nimmt sich der Gedanke ganz gut aus; die Aesthetik darf indeß ohne Zweifel, bevor sie sich verpflichtet fühlt, ihn zu berücksichtigen, zunächst politische Verhältnisse und sociale Zustände abwarten, vermöge deren derselbe aufhört, eine Utopie zu seyn.

*) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Art. „Schauspiel".

Zehnter Abschnitt.

Die Sculptur und die Malerei.

374. Diese zwei Künste haben zuviel Gemeinsames, als daß es zweckmäßig erscheinen könnte, sie in der wissenschaftlichen Behandlung ganz von einander zu trennen. Auch der Sprachgebrauch faßt sie zusammen in der Bezeichnung „die bildenden Künste", wenn man diesen Namen in seinem engeren Sinne nimmt; denn in einem weiteren Sinne verstanden, umfaßt derselbe außer der Sculptur und der Malerei zugleich auch die Architectur.

Erstes Kapitel.

Die Sculptur oder die plastische Kunst in ihrem Wesen.

§. 1.

Die Sculptur ist ihrem Wesen nach pragmatisch.

Die ontologische Analogie zwischen der dramatischen und der plastischen Kunst; das Darstellungsmittel der Letzteren. Erläuterungen der erwähnten Analogie durch die Gruppe der Niobiden, der Electra mit Orestes, und den Vaticanischen Apollo. Der eigentliche Gegenstand der plastischen Darstellung ist die Handlung.

375. In Rücksicht auf das Mittel durch welches sie uns die Erscheinungen aus dem Leben zur Anschauung bringt, nimmt die Dramatik unter den schönen Künsten unstreitig den ersten Rang ein; denn vollkommnere und wirksamere Mittel, als „Wesensbilder", gibt es für diesen Zweck nicht. Aber je vollendeter darum ihre Leistungen, desto schwerer sind sie auch, desto größer ist auch der Aufwand vieler zu dem Einen Zweck verbundener Kräfte, von welchem sie bedingt erscheinen. Und nicht das allein:

„. . schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber.
— —
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung" *).

Wie auf der Bühne der wirklichen Welt das unaufhaltsam rollende Rad der Zeit sich nicht zum Stehen bringen, der Augenblick durch keine Gewalt sich fesseln läßt, so müssen auch „auf den Brettern die die Welt bedeuten" die herrlichsten, die höchsten Momente pfeilschnell an unserm Geiste vorüberfliegen; wir haben kaum angefangen des Genusses ihrer Anschauung uns zu freuen, und schon sind sie nicht mehr. Gibt es kein Mittel sie zu fixiren? Die Kunst hat ein solches; aber seine Anwendung verlangt das Opfer von mehr als Einem der Vorzüge der dramatischen Darstellung; und wenn sich dafür auch wieder andere Vortheile ergeben, so sind dieselben in Rücksicht auf die Vollkommenheit der Darstellung doch nicht so groß, daß sie die gebrachten Opfer ganz aufwiegen könnten. Das Mittel von dem wir reden, besteht darin, daß der Künstler, statt die ganze Handlung vom Anfange bis zum Ende, in der natürlichen Folge der Momente sich vor uns vollziehen zu lassen, aus allen einen einzigen Moment wählt, und diesen nicht durch „Wesensbilder", sondern durch „vollständige Gestaltbilder" uns vor Augen stellt.

„Vollständige oder stereometrische Gestaltbilder", haben wir gesagt (362. S. 535), sind solche, welche mit ihrem Original nicht das Wesen gemein haben, sondern nur, aber nach allen drei Dimensionen, seine Gestalt wiedergeben, als das hervorstechendste unter den Momenten, durch welche sein Wesen in die Erscheinung tritt. Die Gestalt sichtbarer Wesen in jeder Stellung, und insofern von Menschen die Rede ist, mit jedem beliebigen Ausdrucke der Züge, in jeder Haltung des Leibes und der Glieder, läßt sich in festem Stoff, in Marmor oder Metall, in Holz oder Elfenbein, dauerhaft und unveränderlich darstellen. Greift also der Künstler aus den auf einander folgenden Momenten einer Handlung einen der bedeutendsten, fruchtbarsten, ästhetisch werthvollsten heraus; bindet er durch Hülfe des Meißels und des Pinsels die Gestalten der Personen, oder auch nur die Eine Gestalt der hervorragendsten unter ihnen, je in ihrer entsprechenden Haltung, je mit ihrem dem Moment angemessenen Ausdrucke der Züge und der Gebärden, an den unvergänglichen Stein: dann hat er ein Werk für Generationen geschaffen, und etwas erreicht, das der dramatischen Kunst bei allen ihren Vorzügen zu erreichen nicht vergönnt ist.

---

*) Schiller, Prolog zu „Wallenstein".

Ueberaus geeignet, diese unsere Auffassung von dem Wesen der Sculptur zu erläutern und zugleich zu bestätigen, sind die zahlreichen Beispiele von Leistungen der griechischen Kunst auf diesem Gebiete, welche Anselm Feuerbach je auf bestimmte Scenen alter Tragödien zurückführt. Drei dieser Beispiele lassen wir hier folgen.

376. Von der schon im Alterthum hochberühmten Gruppe der Niobe mit ihren Kindern zunächst, welche „früher in Rom, jetzt in Florenz aufgestellt ist", und von „der Mehrzahl der heutigen Forscher" dem Skopas zugeeignet wird, gibt Schnaase die folgende Beschreibung.

„Bekannt ist der Mythus der thebanischen Königin Niobe, die im Stolze mütterlichen Gefühles sich der Latona gleichstellte, der Mutter des Apollo und der Diana. Dieser Uebermuth wurde gerächt: die Pfeile der zwei beleidigten Götter tödteten die Kinder, ihr Mitleid verwandelte die schmerzerfüllte Mutter in einen Fels. Unsere Gruppe gibt nun den Moment, wo die Geschosse der Himmlischen die Kinder bedrohen und erreichen. Das jüngste Töchterchen flüchtet in den Schooß der Mutter, die es in sanfter Biegung zu decken sucht. Auch die übrigen Kinder suchen sie in eiliger Flucht zu erreichen; aber mehrere von ihnen sind schon von den tödtlichen Geschossen getroffen, andere sind ins Knie gesunken, eine Tochter greift nach der Wunde im Nacken, eine andere sinkt still hin vor die Füße des Bruders, der noch im Fliehen sie aufzufangen sucht" *).

Lübke und Schnaase finden in der Gruppe ganz mit Recht, in einer Weise wie es sich fast nicht vollkommener aussprechen könne, eben jenes Gefühl ausgedrückt, „welches die Tragödie zum Gipfel der griechischen Poesie machte": das Gefühl nämlich, „daß gerade das Höchste und Schönste dem Zorne der Himmlischen am meisten ausgesetzt, oder wie wir es christlicher aussprechen würden, daß das Irdische auch in seinen höchsten und schönsten Erscheinungen so vergänglich ist". Feuerbach geht weiter. Er weist nach, daß die Gruppe ihrem Wesen nach nichts anders ist, als eine von der Sculptur für die Jahrhunderte fixirte Leistung der dramatischen Kunst, die plastische Nachbildung einer Scene aus einer Tragödie, sey es des Aeschylus oder des Sophocles; denn beide hatten die „Niobe" dramatisch bearbeitet.

„Die tragischen, selbst theatralischen Momente der Niobidengruppe zu erschöpfen," schreibt der genannte Gelehrte, „würde eine besondere Abhandlung erfordern. Von einem furchtbaren, plötzlich einbrechenden Schicksal überrascht, sind alle Gestalten in der lebhaftesten Bewegung, dem Unvermeidlichen zu entrinnen, sich selbst, oder Bruder und Schwester zu retten. Betrachtet man aber die Stellungen dieser bewegten Figuren

*) Schnaase, Bd. 2. S. 227 ff. (Cit. 18.) Vgl. Lübke, Bd. 1. S. 152. (Cit. 342.)

genauer, so ist die der Söhne excentrisch im höchsten Grade, gespannt, ganz unverkennbar auf theatralischen Effect berechnet. Die Bewegung der Töchter ist mäßiger gehalten, anmuthsvoll: ihre Schritte aber sind rhythmisch, und die gewählte Art wie sie die Gewänder emporhalten, um sich gegen die anstürmenden Pfeile zu schützen, zeigt deutlich, daß der Künstler nicht die Sache selbst in ihrer unmittelbaren Wahrheit erfaßte, sondern dieses als ein schon Dargestelltes überkam. Denn die Gewänder werden auf dieselbe Weise, mit derselben wohlberechneten Zierlichkeit gehalten und geschwungen, wie wir dies auf Vasen und Reliefs mehr oder weniger bei allen weiblichen Figuren sehen, welche in mimische Tanzattitüden gebracht sind: die Bewegung der Niobiden ist keine andere, als die eines tragischen Tanzes *). Mehr noch; das Unglück hat eben erst begonnen. Nur zwei Söhne sind erst gefallen. Alles ist noch in der lebhaftesten Thätigkeit: noch ist Hoffnung vorhanden, daß diese Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die bedrängte Schwester rettet; und das jüngste Kind scheint im Schooße der Mutter schon sicher geborgen. Aber während im Angesicht der Söhne sich noch Trotz ausspricht und Bewußtseyn der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angst und zärtliches Bangen, ist im Angesicht der schuldbewußten Mutter der Knoten schon gelöst, das Schicksal entschieden. Auf die ruhige kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewißheit geprägt, daß die Rache des Himmels nun gesühnt ist. Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für sie; daß sie das jüngste schirmt, ist nur bewußtlose Nöthigung der Natur: sie selbst mit ihrem emporgerichteten Haupte, die schweigende versteinte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte tragische Maske. Im Pädagogen, welcher durchaus nicht fehlen darf, haben wir wieder den theilnehmenden Beschauer, den Chor der griechischen Tragödie, zu erkennen" **).

377. Das zweite Beispiel mag „die schöne Gruppe des Bildhauers Menelaos in der Villa Ludovisi" bilden. Sie wurde sehr verschieden gedeutet; Winkelmann erkannte zuerst, daß sie die Scene darstellt wo, in der „Electra" des Sophocles, Orestes und Electra am Grabe ihres ermordeten Vaters Agamemnon, sich wiedersehen und erkennen. „Im Gegensatze zu so manchen glatten und kalten Copien griechischer Werke,

---

*) Man sehe die Stellung und Drapirung der Tochter X. und XIII. bei Zanoni, und selbst der Mutter. Damit vergleiche man auch statt aller andern die fliehende Juno auf der höchst merkwürdigen Agrigentiner Vase, welche den Gigantenkampf, und zwar, wie ich zuverläßig glaube, nach dem Vorbild eines pantomimischen Tanzes darstellt. S. Raff. Politi, *La pugna dei Giganti*, *Palermo 1828*. (Feuerbach.)

**) A. Feuerbach, S. 342 f. (Cit. 344.)

mit denen unsere Museen angefüllt sind, sehen wir hier ein Originalwerk von großer Zartheit und Innigkeit" *).

Electra hatte, als Agamemnon von Aegisthus und Clytämnestra ermordet wurde, ihren Bruder Orestes, damals elf Jahre alt, gerettet, und ihn heimlich nach Phocis bringen lassen, wo er von ihrem Oheim,



Orestes und Electra.

dem König Strophios, aufgenommen und erzogen wurde. Nach Verlauf mehrerer Jahre kömmt Orestes mit seinem Freunde Pylades nach Mycene, um, dem Befehle des Apollo gemäß, seine Mutter Clytämnestra und den Aegisthus zu ermorden. Unter falschem Namen auftretend, erkennt er zuerst seine Schwester an dem tiefen Schmerze, welchen sie über den

*) Schnaase, Bd. 2. S. 389. (Cit. 18.)

vermeintlichen Tod ihres Bruders an den Tag legt, und gibt jetzt auch seinerseits sich ihr zu erkennen. Freudig bewegt, umfaßt sie ihn mit inniger Liebe:

Electra.

Halt' ich dich wirklich?

Orestes.

Also sey's für immer nun!*)

Diese Scene der Tragödie ist in der erwähnten Gruppe von Menelaos dargestellt. „Electra ist kenntlich an den kurzgeschnittenen Haaren, dem Zeichen ihrer Trauer und Erniedrigung**). Auch am Haupte des Orestes fehlen die langen Locken der griechischen Jugend. Die gedrungene breitschultrige Gestalt der weiblichen Statue läßt recht die Heldenjungfrau der Sophocleischen Tragödie erkennen. Die Züge ihres Angesichtes, mit der Bildung des Orest verglichen, sind, des Jugendlichen ungeachtet, matronenhaft, und machen es anschaulich, daß Electra einst die Stelle einer schirmenden und rettenden Mutter vertreten konnte, als ihr Bruder unmündig und hülflos war. Das zum Ueberfluß weite und faltenreiche Gewand der Electra, und die hohen Sohlen ihrer Fußbekleidung, weisen vielleicht noch näher auf die Bühne zurück. Unverkennbar ist sie als Protagonistin der Tragödie, als die erste Heldenrolle bezeichnet: ihre Dimension ist im Vergleich mit Orestes colossal" ***).

378. Sahen wir in diesen zwei Gruppen, der zuletzt besprochenen und jener der Niobiden, je eine vollständige Scene aus der Tragödie durch die Plastik fixirt, die erste eine große Anzahl, die andere zwei Personen umfassend, so hat dagegen in einem dritten Kunstwerke der Meister, statt die ganze Scene wiederzugeben, nur die hervorragendste Person derselben herausgegriffen. Das Meisterwerk das wir meinen, ist der Vaticanische Apollo, oder wie man ihn häufiger nennen hört, der Apollo des Belvedere; die dramatische Scene aber welcher die Plastik ihn entnommen hat, findet sich in den „Eumeniden" des Aeschylus. Orientiren wir uns zunächst, nach Feuerbachs Darstellung, über die Scene der Tragödie um die es sich handelt.

„Der Muttermörder Orestes hat sich, vom Chore der Furien ver-

---

*) ΗΛ. ἔχω σε χερσίν· ΟΡ. ὡς τὰ λοίπ' ἔχοις ἀεί. Sophocl. Electr. v. 1226.

**) Sie ist die tragische Maske der Jungfrau mit abgeschnittenem Haar, κούριμος (παρθένος), welche man nach einem Epigramm des Dioscorides auf dem Grabe des Sophocles sah, und bei der man an Antigone oder Electra denken konnte. Anthol. ed. Jac. I. p. 252. n. 28. VII. p. 396. (Nach Feuerbach.)

***) A. Feuerbach, S. 338 f. (Cit. 344.)

folgt, in den Tempel des Apollo zu Delphi geflüchtet. Dort setzt er sich, die Hände noch triefend von Blut, das mörderische Schwert noch gezückt, an dem Altare des Gottes nieder. Aber die Furien sind ihm auch hierher gefolgt. Die Blutspur des Mörders von der sie nicht lassen können, die Gier mit welcher sie dem Verbrecher über Land und Meer, ja bis in die Tiefen der Unterwelt nachsetzen, hat sie zu der Kühnheit verleitet, die Schwelle des Tempels zu überschreiten, und den Altar zu umlagern. Von der stillen Heiligkeit des Ortes überwältigt, versinken sie in Schlaf. Orestes hat, dem Rathe des Apollo folgend, diesen günstigen Augenblick benutzt, und ist nach Athen entflohen. Aber der blutige Schatten der Clytämnestra entsteigt der Unterwelt, verräth den Schlafenden das Entweichen ihres Opfers, und reizt sie zu neuer Verfolgung. Sie erwachen — stürmisch hat eine die andere geweckt — und wie sie nun den Orestes vergebens suchen, heben sie ihren furchtbaren Gesang an. Sie sehen sich schmählich gekränkt und betrogen, von einem jüngeren Gotte überlistet, ihre alten ewigen Rechte von willkürlich herrschenden Götterneulingen geschmälert, und schließen drohend: dem begünstigten Verbrecher soll selbst Apollo's Schutz nicht frommen; und wenn er unter die Erde flieht, auch dort wird ihn der Rächer finden. Apollo hat diese frevelnden Worte gehört. Er erscheint, und mit seinem Geschosse Tod und Verderben drohend, verscheucht er die Furien von seinem Heiligthume:

Hinaus, ich will's, aus diesem Heiligthume schnell
Hebt euch hinweg, vom Seherstitze lasset ab!
Damit ihr nicht die blanke Flügelschlange empfaht
Die los von goldgetriebner Bogensehne stürmt,
Und dunklen Menschenblutes Schaum ihr dann vor Schmerz
Ausspuckt in Klumpen, so ihr mordend eingeschlürft!
Hin! wo das Haupt im Blutgerichte fällt, wo man
Ausbohrt das Auge, wo Schlächterei, Verderb der Kinderfrucht,
Entmannung wird geübet und Verstümmelung,
Wo Steinigung, wo tiefes Mitleidsweh erregt
Der Angespießten Wimmerlaut! Versteht ihr auch,
Auswurf der Götter, welcher Art das Festgepräng'
Das euch ergötzt? eu'r ganzes Wesen spricht es aus!
Des Leu'n, des blutgenährten, wild Geklüfte mag
Ein solch Gezücht bewohnen, aber nimmer soll
Es schänden mir des Götterausspruchs Heiligthum.
In Wüstenei'n entweichend irret hirtenlos;
Denn nie befreundet solcher Heerde sich ein Gott!" *)

*) Ἔξω, κελεύω, τῶν δὲ δωμάτων τάχος
Χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν! κ. τ. λ.
Aeschyl. Eum. v. 172. sqq.

Daß der Apollo des Belvedere, was seine Haltung und seinen gesammten Ausdruck betrifft, zu dieser Stelle der „Eumeniden" vollkommen paßt; daß der Schauspieler der den Gott auf der Bühne darzustellen hatte, seine Rolle ausgezeichnet spielte, wenn er so erschien wie der plastische Künstler denselben im Marmor dargestellt hat: das dürfte einem Jeden einleuchten, der das Bildwerk betrachtet. A. W. Schlegel bereits spricht diese Ueberzeugung aus, wo er in seinen dramaturgischen Vorlesungen die Tragödien des Aeschylus characterisirt. „Die Furien erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll erscheint wieder, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligthum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabei mit dem erhabenen Unwillen und der drohenden Stellung des Vaticanischen Apoll, (aber) mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet" *).

Aber Feuerbach, wie wir bereits angedeutet haben, behauptet mehr: seiner Ansicht nach hat der Vaticanische Apollo lediglich als die von der Plastik vollzogene Fixirung des Gottes in der angeführten Scene aus den „Eumeniden" zu gelten, und ist mithin im eigentlichen Sinne „der Apollo des Aeschylus". Und er unterläßt nicht, diese seine Auffassung eingehend zu begründen; wir beschränken uns darauf, einige seiner Gedanken anzuführen.

„Mit dem entschiedenen Schritte eines raschen Entschlusses hat Apollo den Schauplatz betreten. Dem grausenvollen Chore Aug in Auge gegenüber, hält er inne: doch nur um so lange zu verweilen, bis er die Furien von seinem Tempel verjagt hat. Sein Haupt ist aufgerichtet, von stolzem Selbstgefühl und sichtbarem Vorsatze, dem Gegner zu imponiren, gebieterisch gehoben; um seinen Mund spielt ein an Hohn gränzendes triumphirendes Lächeln, mit welchem er die trotzigen Ungethüme sein Uebergewicht und seine Verachtung fühlen läßt. Tiefer Unmuth ruht auf den erhabenen Brauen; aber der Gott ist seines Gefühles Meister, er hat den Affect in seiner Macht, und hält ihn wie ein drohendes Gorgonenhaupt den Furien entgegen: er zürnt, ohne zornig zu seyn. In dem stolzen Wurfe des Kinnes verräth sich die Willkür und der Trotz eines neuen eingedrungenen Herrschergeschlechts; und in der Klarheit des Blickes erkennen wir den Repräsentanten der ‚heiteren Joviskinder'. Aber nur die unmuthvolle Stirn und den drohenden Arm hat der Vaticanische Apollo den Ausgeburten der alten Nacht zugekehrt; in der Wendung des Leibes scheint er ihnen sogar auszuweichen. Der Gott hat die Furien erst nur schlafend gesehen: jetzt stehen sie aufgerichtet, drohend, in ihrer

*) A. W. Schlegel, 4. Vorl. Thl. 1. S. 149. (Cit. 547.)

ganzen Scheußlichkeit ihm gegenüber. Von seiner eigenen Reinheit sie abzuwehren, zwingt ihn ein angebornes Gefühl seiner göttlichen Natur; wie fest er ihnen entgegentrat, es drängt ihn aus ihrer verpestenden Nähe immer wieder in die Ferne zurück. Der linke Fuß ist, dem entsprechend, gar nicht zum ruhigen bleibenden Stande nachgezogen: jeden Augenblick kann Apollo ja die Wuth der Furien beschwichtigt haben, oder genöthigt werden, seine Drohung zu bethätigen. Der linke Arm ist mit dem Bogen bewehrt, und schon dem Feinde entgegengestreckt, wiewohl noch nicht zum Schusse straff gespannt. Der rechte spielt in freier mimischer Bewegung, aber im Augenblicke bereit, den tödtlichen Pfeil aus dem Köcher zu holen. Wahrscheinlich behielt der Apollo des Theaters, Statuen gleich, die ganze Scene hindurch diese drohende Stellung bei. Noch am Schlusse derselben wird er nur in langsamen Schritten, immer den drohenden Arm noch ausgestreckt, und, den Chor entlang, einen weiten Kreis beschreibend die Bühne verlassen haben. Lassen wir den Vaticanischen Apollo in Gedanken weiter schreiten, so wird er Schritt für Schritt tactmäßig innehalten. Der rechte, zur Erde gesetzte Fuß scheint dem kräftigen Niederschlag eines mannhaften Rhythmus gefolgt zu seyn, während die ganze Gestalt in demselben Maaße gleichsam elastisch gehoben, von der Grundfläche emporstrebt. Zwischen Feierlichkeit und männlicher Anmuth in der Schwebe getragen, bei großer Belebtheit ruhig und ernst, in der Bewegung jedes Gliedes sprechend, und von der Zierlichkeit des zurückweichenden Fußes bis zur schwebenden Haltung des Rumpfes Alles in harmonischer Wechselbestimmung, — wer erkennt in dieser Statue nicht die leibhaftige ‚Emmeleia‘, den Tact und die Harmonie des Tanzes in der griechischen Tragödie?" *)

Nach Hermann Lotze's Urtheil „schließt die glänzende Reihe archäologisch-ästhetischer Abhandlungen" von Anselm Feuerbach, denen wir diese Gedanken entnommen haben, „an Lessings ‚Laocoon‘ sich würdig an" **). Jedenfalls sind wir entschieden der Ansicht, daß unter allen über die Bedeutung des Vaticanischen Apollo bisher aufgestellten Hypothesen, die Auffassung Feuerbachs die einzige ganz befriedigende, und darum die am meisten wahrscheinliche ist. Daß der Gott in der Statue des Belvedere nicht in dem prunkvollen Theatercostüm der Tragödie, sondern fast vollständig unbekleidet erscheint, erklärt sich leicht aus dem Geschmacke der Zeit welcher das Werk angehören dürfte, der entarteten Zeit nämlich der römischen Imperatoren, wahrscheinlich des Nero. Uebrigens bildet die vom linken Arme kunstvoll geordnet herabhangende Chlamys, sowie die zierlichen Sandalen, doch wieder eine unverkennbare Reminiscenz an die imponirende Pracht der Theatergarderobe.

---

*) A. Feuerbach, S. 346—353. (Cit. 344.)

**) Lotze, S. 559. (Cit. 18.)

Die „kleine, schon früher in Griechenland gefundene, jetzt im Besitze des Grafen Stroganoff in Petersburg befindliche Broncefigur", auf Grund deren Schnaase „alle früheren Erklärungen" des Vaticanischen Apollo, und mit ihnen ausdrücklich auch die von Feuerbach gegebene, für „widerlegt" erklärt*), dürfte den gründlichen Ausführungen des Letzteren gegenüber denn doch keineswegs ein hinlänglich bedeutendes Moment seyn, um die Wahrscheinlichkeit seiner Hypothese aufheben zu können. Erwiese sich übrigens auch diese Hypothese als historisch unzuläßig, — für den Zweck den wir, indem wir sie hier wiedergaben, im Auge hatten, bliebe sie doch immer vollkommen geeignet: als Illustration nämlich der im Anfange dieses Paragraphen von uns hervorgehobenen ontologischen Beziehung zwischen den Werken der dramatischen und der plastischen Kunst. Und Feuerbach ist überdies keineswegs der Erste, der in Werken der griechischen Sculptur thatsächliche Beziehungen zum griechischen Drama gefunden hat: eine aus derselben Ueberzeugung hervorgehende Bemerkung findet sich schon bei Winkelmann (vgl. unten N. 409).

379. Mit der Thatsache dieser inneren Analogie in dem Wesen der beiden Künste ist auch bereits der Satz ausgesprochen, daß die plastische Kunst, nicht minder als die dramatische, ihrem ganzen Wesen nach pragmatisch ist: das heißt, daß als der wesentliche Inhalt ihrer Werke, als der eigentliche Gegenstand ihrer darstellenden Thätigkeit, die Handlung, die Aeußerung des ethischen Lebens, betrachtet werden muß**).

Dieser ihr Character tritt ganz unverkennbar hervor, wo sie in selbständigen Gruppen, wie in Achtermanns Kreuzabnahme, im Laocoon, in den vorher besprochenen Darstellungen der Niobe und ihrer Kinder oder des Orestes und der Electra, mehrere Personen als Träger einer gemeinsamen Handlung, und darum in augenfälliger Beziehung zu einander, uns vorführt; aber sie rechtfertiget denselben vollkommen auch dann, wenn sie in Statuen nur Einzelgestalten, oder in der Büste nur den vorzüglicheren Theil derselben darstellt. Immer ist es ein bestimmter, ein bedeutungsvoller Augenblick des ethischen Lebens, in welchem der Gegenstand seiner Nachbildung dem Künstler vorschwebte, den er im Erz oder im Marmor verewigte; immer verbindet unser Geist mit Hülfe der Phantasie mit jenem Einen eine ganze Kette anderer Momente, vorhergehender und folgender, schaut in der starren Gestalt die sich dem Auge zeigt, den handelnden Geist, und das ohne Stillstand sich bewegende Leben.

---

*) Schnaase, Bd. 2. S. 277. (Cit. 18.)

**) „Pragmatisch" nennen wir die Sculptur unter dieser Rücksicht, nicht „dramatisch": denn wie wir im vorigen Abschnitt (364. S. 537) von Aristoteles hörten, bezeichnet dieses letztere Wort nicht, daß eine Kunst Handlung darstellt, sondern daß sie durch Handlung darstellt.

Als Michel-Angelo seinen Moyses vollendet hatte, soll er, im Anschauen seines Werkes selbst von Bewunderung und Freude hingerissen, mit dem Hammer der Statue aufs Knie geschlagen haben, so heftig daß der Marmor sprang, indem er ausrief: „Jetzt rede, Moyses!" Was den Künstler so mächtig bewegte, war es etwas Anderes als die Energie des gewaltigen Geistes, welche er in jenen Formen verkörpert hatte? Den Meister der von den Alten so hoch gefeierten Jupiterstatue fragte ein Freund, wie es ihm gelungen sey, so vollkommen überirdische Züge wie er sie im Elfenbein ausgedrückt, in seinem Geiste zu erfassen 328); und Phidias gab als die Quelle seiner Conception jene Homerischen Verse der Ilias an:

„Also sprach er, und winkte, bewegend die dunkelen Brauen.
Vorwärts wallt' das ambrosiaduftende Haar des Beherrschers
Am unsterblichen Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos." 329)

Drücken aber nicht diese Verse einen bestimmten Moment aus im Leben des Götterkönigs, einen solchen Moment, in welchem seine erhabene Macht, seine Gottheit, in seinen Zügen und in seinem ganzen Aeußeren in besonderer Weise sichtbar wurde? hatte also Phidias den Jupiter anders als handelnd — pragmatisch — dargestellt?

§. 2.

Die Verneinung des pragmatischen Characters der Sculptur in der neueren Aesthetik.

I.

Die Lehre von der „absoluten Ruhe und dem hohen Gleichgewichte der Statue" steht mit den Grundsätzen der griechischen Aesthetik in offenem Widerspruch.

380. Seit etwa hundert Jahren zieht sich „durch die meisten ästhetischen Theorien in den mannichfachsten Ausdrucksweisen der allgemeine Gedanke, die volle wirkliche Lebendigkeit des Lebens müsse zuvor bis zu einem gewissen Grade der Monumentalität gebändigt und erstarrt werden, um der Gegenstand der bildenden Kunst seyn zu können; jede ausdrückliche Handlung, alle Beziehung der Figur auf die außer ihr liegende Welt, alle Zeichen einer raschen Thätigkeit seyen zu vermeiden; nur die Versunkenheit der Gestalt in die Seligkeit ihrer schönen Existenz bilde den würdigen Inhalt der Kunst, nur in harmlosem unbedeutendem Spiele der Bewegung dürfe ihr inneres Leben sich verrathen" *). „Die einzelne

*) Lotze, S. 558. (Cit. 18.)

Gestalt" der Plastik, so belehrt in der That noch neuestens Hermann Riegel seine Leser, „wird immer den Character des In-sich-abgeschlossenen tragen" *).

Als die Veranlassung zur Ausbildung dieser — wohl mehr als bloß „etwas einseitigen" — Lehre, bezeichnet Lotze die Characteristik, welche von den Leistungen und dem Style der griechischen Plastik Winkelmann gegeben hatte. Aber Winkelmanns Antheil daran ist jedenfalls nur ein ganz äußerlicher; seinen Anschauungen dürfte die Lehre vollständig fremd seyn, und als der eigentliche Urheber derselben vielmehr Lessing gelten müssen, vermöge der unrichtigen Deutung die er den Worten Winkelmanns gab, und des ganz falschen Princips, durch welches er die Aufgabe der bildenden Künste bestimmen wollte. Denn nichts weiter als ein nothwendiger Ausfluß aus diesem, ist die Lehre um die es sich handelt. Die Unzuläßigkeit des Princips werden wir im dritten Kapitel dieses Abschnittes nachweisen: daraus wird sich dann von selbst ergeben, daß auch das aus demselben hervorgehende Gesetz von „der absoluten Ruhe und dem hohen Gleichgewichte" der Erzeugnisse der Sculptur jeder wissenschaftlichen Begründung entbehrt. Daß aber die historischen Voraussetzungen, aus denen die neuere Aesthetik das Gesetz abstrahiren zu müssen glaubte, ganz irrig sind, das hat Anselm Feuerbach in seinen schon wiederholt erwähnten „Betrachtungen" durch eine Fülle von Thatsachen unwidersprechlich dargethan.

381. War „plastische Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue in sich selber" in der That das Princip der griechischen Kunst, dann muß dieses Princip vor Allem an den Götterstatuen hervortreten, an jenen namentlich welche zur öffentlichen Verehrung in den Tempeln standen; denn diese widerstreben ihrer Bestimmung nach nicht bloß nicht der „absoluten Ruhe", sondern sie scheinen in derselben erst die wahre, ihnen gebührende Gestalt zu gewinnen. Ist nun aber das Angedeutete der Fall?

„Der colossale Apollo Barberini, jetzt eine Zierde des erhabenen Palastes in welchem König Ludwig von Bayern die Reste hellenischer Kunst versammelte, reicht sicher noch über die Zeit des Phidias hinaus; und höchst wahrscheinlich ist uns in dieser herrlichen Statue ein Tempelbild erhalten. Der linke Fuß ist aber zum Schritte gehoben, und unbeschreiblich die Majestät mit welcher die Statue dem Beschauer entgegenzutreten, und dann innezuhalten scheint, um das Wort eines Flehenden zu vernehmen. Mächtiger ausschreitend zeigt sich eine Minerva zu Dresden. Sie ist als ‚Promachos' gedacht, rasch zum thätigen Beistande vom Olymp herniedereilend. In beiden Statuen sind die Götter unverkennbar nicht bloß als seyend, sondern als erscheinend dargestellt: ihre Stellung

*) Riegel, Grundriß der bildenden Künste (Hannover 1870, 2. Aufl.) S. 28.

sagt ganz dasselbe, was die bekannte Formel womit die Götter die tragische Bühne zu betreten pflegten*).

„Alle Feierlichkeit des erhabensten Tempelstyls ist über die Pallas von Velletri ausgegossen, strenge Größe und hoher Ernst der Character dieser bewunderungswürdigen Gestalt. Aber das Haupt ist sanft zur Erde geneigt: sie winkt dem Flehenden Erhörung zu. Die herrliche Minervabüste, ehemals in der Villa Albani, jetzt gleichfalls in der Glyptothek zu München, zeigt dieselbe Haltung; und ebenso hat man sich den Olympischen Jupiter des Phidias, das unerreichbare Muster aller Tempelbilder, zu denken. Andere Götterstatuen hielten die Rechte mit einer Schale ausgestreckt, um die heilige Spende zu empfangen; oder sie reichten den Kranz, die Binde des Sieges dar, oder das Bild der geflügelten Siegesgöttin selbst. Beispiele sind zahllos.

„Hier war also überall Handlung, freilich die Handlung von Wesen deren That meist nur ein Wink ist: aber, was nicht zu übersehen, von künstlerischer Seite betrachtet zugleich eine Handlung, welche nicht in den ideellen Kreis des Kunstwerkes eingeengt bleibt, sondern aus diesem hinaus sich in die Wirklichkeit bewegt, ja erst in dieser Sinn und Bedeutung erhält. Da war nichts von absoluter Ruhe, sondern Bewegung; keine Beschränkung des Kunstwerks auf sich selbst, sondern lebendige Beziehung der Statue zu ihrem Beschauer.

„Als ein beseeltes Werk", schließt Feuerbach nach weiteren Ausführungen diese seine „Betrachtung", „hatte der griechische Künstler die Statue von der Religion und aus den Händen seiner mythischen Ahnherren", des Vulcan, der Telchinen, der Heliaden, des Dädalus, „überkommen: sie bewegte sich, sie schritt einher, sie empfand, und wirkte mit dämonischer Kraft. Sollte das athmende Werk nun erst unter seinen Händen zur todten Marmorbüste erkalten? hatte er nichts zu thun, als die Tempel mit neuen Götter-Petrefacten anzufüllen? Oder gebot nicht schon der Glaube des Volkes, jenes Princip der Beseelung vor allen anderen festzuhalten, und der ganzen Form gleichsam die Beweglichkeit eines Gewandes zu geben, in welchem die Seele die es umgeworfen, sich unbehindert und frei bewegen, in glücklich überraschenden Momenten sich offenbaren könne? Undenkbar ist es, daß die Kunst eigenwillig den Weg sollte verlassen haben, den die Religion geboten, und die Sage als die Bahn zum höchsten Ziele bezeichnet hatte. Sage und

---

*) „Deinetwegen bin ich hier, verließ ich meinen Sitz im Himmel", sagt bei Sophocles Hercules zu Philoctet, da er ihm erscheint:

Τὴν σὴν δ' ἥκω χάριν, οὐρανίας
Ἕδρας προλιπών.

Sophocl. Philoctet. v. 1413.

Religion waren die erste, und lange Zeit hindurch die einzige Theorie der Kunst“ *).

382. Viel entschiedener noch tritt uns die hiermit zunächst in Rücksicht auf Götterstatuen bewiesene Thatsache an Bildwerken entgegen, welche für andere als religiöse Zwecke gearbeitet waren.

Bei allen Statuen z. B., „welchen nur ein dem gewöhnlichen Leben glücklich abgelauschter Moment zu Grunde lag, mußte nothwendig der Ausdruck in höchster Lebendigkeit gehalten seyn. Ein Sclave welcher Feuer anbläst oder Fleisch röstet, ein anderer der das Messer schleift, der Hirt der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht, ein Knabe der eine Gans erdrosselt, konnte volles künstlerisches Interesse nur durch die ungeschwächte Kraft der Naturwahrheit gewähren, und durch die Wärme eines ganz individuellen Ausdrucks. Das Alterthum war außerordentlich reich an Bildern dieser Art, und fast jeder ausgezeichnete Künstler den die Geschichte nennt, hat sich in solchen Darstellungen geübt“ **).

Pausanias sah auf der Acropolis von Athen die Bildsäule des Anacreon; der Dichter war seinem Berichte nach dargestellt „wie ein Mann der im Rausche singt“. Leonidas von Tarent gibt eine Beschreibung der Bildsäule:

Sieh, wie der alte Tejer ***) von des Weines Kraft
Das Gleichgewicht verliert! Es schleppt ihm das Gewand
Bis an die Knöchel, und von seinen Schuhen hat
Er Einen nur; der andre blieb ich weiß nicht wo.
Er schlägt der Laute Saiten, und sein Mund besingt
Bathyll den holden, oder dich, Megistëus.
Beschütze ihn, o Bacchus, daß der Greis nicht fällt †).

War „absolute Ruhe und hohes Gleichgewicht“ der Typus dieser Statue, oder war es lebendige Handlung?

Medea, die schreckliche Zauberin des Alterthums, ermordete bekanntlich, nachdem Jason sie verstoßen und die Glauke zum Weibe genommen, aus Eifersucht und Haß die zwei Söhne, welche sie dem Jason geboren hatte. Ebenso bekannt ist, daß diese Thatsache sowohl der dramatischen als den zwei bildenden Künsten mehrfach als Vorwurf gedient hat. Von einem ungenannten Dichter wird uns eine Statue der Medea also characterisirt:

Rasest du auch noch im Stein? Die Eifersucht welche den hohlen
Augen so schrecklich entflammt, treibt dich zu blutigem Mord.

---

*) A. Feuerbach, S. 18—21. 28. 30. 32. (Cit. 344.)

**) Nach Feuerbach, S. 41.

***) Zu Teos, einer Stadt in Jonien, war Anacreon geboren.

†) Friedrich Jacobs, „Tempe“ (Leipzig 1803) Bd 1. S. 36.

Wahrlich, dich fesselt umsonst das Fußgestell! dürstend nach Rache
Eilst du dahin, dem Gemahl zürnend, mit wüthendem Sinn.
Welcher Künstler erschuf das Wunderbild? welchem gelang es,
Daß er durch sinnige Kunst Felsen erfüllte mit Wuth?*).

Verrieth bei dieser Statue das innere Leben sich auch „nur in harmlosem unbedeutendem Spiele der Bewegung", erschien die Gestalt des rasenden Weibes auch ganz „versunken in die Seligkeit ihrer schönen Existenz", wie es nach Lotze's Zeugniß „die meisten ästhetischen Theorien" der Neuzeit von den Gestalten der Plastik verlangen?

Hören wir noch ein Epigramm von Julian dem Aegyptier, auf eine Statue der Niobe:

Schau' die treue Gestalt der Niobe, wie sie noch jetzo,
Bittern Schmerzes erfüllt, weinet der Kinder Geschick.
Mangelt Seel' und Leben der Trauernden, schelte die Kunst nicht:
Denn verwandelt in Stein stellte der Bildner sie dar**).

Der Dichter rechtfertigt den Bildhauer, wenn in dieser seiner Statue kein inneres Leben, keine Offenbarung der Seele hervortrete: der Meister habe eben die von Apollo und Diana versteinerte Niobe dargestellt. Aber konnte es ihm wohl in den Sinn kommen, eine Rechtfertigung in dieser Richtung für angemessen zu halten, wenn nicht der Grundsatz der griechischen Aesthetik derselbe gewesen wäre, den auch wir im vorigen Paragraphen ausgesprochen haben: den eigentlichen Gegenstand ihrer Darstellung bildet für die plastische Kunst die Handlung, die Aeußerung des ethischen Lebens?

Einzig auf dieses Gesetz gründet sich wieder ein anderes Epigramm, in welchem ein ungenannter Dichter die von Praxiteles geschaffene Statue der Niobe verherrlicht:

Lebend machten zum Steine die Götter mich; aus dem Gesteine
Rief Praxiteles mich wieder ins Leben zurück***); 330)

und abermals keine andere Auffassung von dem Wesen der Sculptur als diese, gibt sich kund in den Worten welche Virgil den Schatten des Anchises in der Unterwelt sprechen läßt, da er dem Aeneas die einstige Größe Roms vorhersagt:

---

*) F. Jacobs, Bd. 1. S. 181.

**) F. Jacobs, Bd. 1. S. 180.

Den Originaltext der drei angeführten Epigramme findet man in der *Anthologia graeca*, gleichfalls von F. Jacobs (Lipsiae 1794), tom. 1. pag. 163. t. 4. p. 182. t. 3. p. 201.

***) F. Jacobs, Bd. 1. S. 180.

Andere werden einst athmendes Erz anmuthiger bilden,
Werden, ich weiß, ausmeißeln lebendige Züge aus Marmor,
Werden beredtsam seyn im Gericht, und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab, und der Stern' Aufgänge verkünden:
Du sey, Römer, bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten;
Solcherlei Kunst sey dein; dann, friedliche Sitte zu ordnen,
Mild dem Besiegten zu seyn, und Trotzige niederzukämpfen 331).

Doch wir haben wohl der Beweise genug. Man braucht ja nur die Abbildungen griechischer Sculpturwerke in einer Geschichte der bildenden Künste, bei Schnaase etwa, bei Lübke oder bei Kugler, flüchtig anzusehen, um überzeugt zu seyn, daß in Hellas die Meister der Plastik darauf ausgingen, in ihren Statuen Erscheinungen aus dem Leben, sichtbare Handlung, darzustellen, und keineswegs der Ansicht huldigten die wir bekämpfen, — auch nicht in jener Fassung in welcher sie, nach vielen Anderen, Ernst von Lasaulx wiederholt hat: „Die Form und der Inhalt der Sculptur ist die menschliche Gestalt; ihr Ziel, vollkommene menschliche Göttergestalten und götterähnliche Menschengestalten zu bilden" *).

II.

Die „Scheu vor der Farbe", die natürliche Folge der Verkennung des pragmatischen Characters der Sculptur, wird durch das Verfahren nicht allein der besten mittelalterlichen, sondern namentlich auch der antik-classischen Kunst auf das entschiedenste verurtheilt.

383. Lag in der bisher besprochenen Lehre, von der durch die Sculptur zu vollziehenden „Bändigung und Erstarrung der vollen Lebendigkeit des Lebens bis zu einem gewissen Grade der Monumentalität", kürzer, in dem Princip von der „absoluten Ruhe" der Plastik, die Verneinung des wesentlich pragmatischen Characters dieser Kunst, so mußte sich als die natürliche Folge dieser Verneinung bei allen Vertretern derselben mit logischer Nothwendigkeit jenes Gefühl ergeben, welches man als „die Scheu vor der Farbe" bezeichnet hat. „Selbst ein entschiedener Freund der antiken Polychromie," berichtet Lotze, „Semper, kann nicht umhin zuzugestehen, daß dieser unserer Scheu ein gewisses Recht der Verjährung zukomme" **). Unseres Erachtens kann bei einem Irrthum von einem „Rechte der Verjährung" vor dem Forum der Wissenschaft eben so wenig die Rede seyn, als bei formell ungerechtem Besitz das bürgerliche Gesetzbuch ein solches Recht anerkennt. Das hat

*) Lasaulx, S. 52. (Cit. 338.)
**) Lotze, S. 571. (Cit. 18.)

auch Lotze gefühlt; er fügt deßhalb hinzu, das Recht der Verjährung von welchem Semper redet, könne „doch zuletzt nur als das Recht einer ästhetisch begründeten Ansicht gemeint seyn“. Aber als „ästhetisch begründet“, meinen wir, kann die „Scheu vor der Farbe“ keineswegs gelten, — wenn es anders wahr bleibt, daß die Sculptur als den eigentlichen Inhalt ihrer Werke nicht die Gestalt, sondern die lebendige Handlung zu betrachten hat.

Denn das leuchtet ja ein, die Colorirung verleiht der Gestalt einen weit vollkommneren Ausdruck, sie bildet ein überaus wirksames Mittel, das Leben und die Klarheit zu erhöhen, womit jene das Innere offenbart. Und darum hat Feuerbach vollkommen Recht, wenn er bemerkt, daß „die Proben der bunten Plastik, welche wir in Büsten, Statuen und Reliefs, aus den verschiedensten Epochen“ der griechischen Kunst „noch besitzen, — Gebilde jedes Maaßstabs, von der Anticaglie bis hinauf zum Colosse, Gebilde jeglicher Klasse, Götter, Menschen und Heroen, bald von höherem bald von geringerem Kunstwerth,“ — in ihrer Polychromie auf nichts Anderes zurückweisen, als auf das Streben der griechischen Sculptur, in ihren Erzeugnissen „Leben und Beseelung“ hervortreten zu lassen*). Wenn die Plastik ihre Aufgabe begreift, wenn sie weiß was sie soll, dann „ist ihr nicht die Form als solche sondern der geistige Ausdruck, nicht die äußere Gestalt sondern die innere Seelenstimmung die Hauptsache; darum genügt ihr nicht die Statue für sich, und nicht die bloße Wirkung von Licht und Schatten, wie sie die Statue als solche hervorbringt, sondern sie nimmt auch die Brechungen des Lichtes, sie nimmt die Farbe und ihre ganze Symbolik als dasjenige Material zu Hülfe, welches, weil minder körperhaft, allein im Stande ist, dem inneren Seelenleben einen entsprechenden Ausdruck zu leihen“ **). Jede der zwei Epochen, in denen dem Zeugnisse der Geschichte zufolge die Kunst auf dem Höhepunkte ihrer Blüte stand, bestätigt durch ihr thatsächliches Verfahren die Wahrheit dieser unserer Lehre.

384. Das Mittelalter pflegte seine Sculpturarbeiten fast immer zu bemalen: „es liebte“ an seinen Bildwerken „die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat“. Und wie insbesondere der gothische Styl in der Architectur „die feinen Glieder in welche sich die Mauern auflösten, mit verschiedenen ihren Functionen entsprechenden Tönen färbte, — die tragenden mit helleren, die bloß füllenden und verbindenden mit dunkleren, die verticalen mit aufsteigenden, die horizontalen mit bandförmigen Mustern, das Blattwerk der Kapitäle mit Gold, — so prangte in Gold und Farben nicht minder die Sculptur, nicht bloß im Innern der Kirchen,

*) Vgl. A. Feuerbach, S. 188. (Cit. 344.)
**) Hist.-pol. Blätter, Bd. 34. S. 851.

sondern auch an den Portalen. Hierfür liegen zahlreiche Beispiele vor. Die Gestalten der Grabsteine sind häufig naturgemäß bemalt; dasselbe ist der Fall bei den Statuen im westlichen Chore des Domes zu Naumburg, bei jenen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg in Baden, bei den Aposteln des Cölner Domchores, u. s. w. Namentlich aber sieht man die ausgedehnten, oft dreiflügeligen Altarschreine ganz erfüllt von Statuen und Reliefs, letztere in perspectivischer Vertiefung wie Gemälde aus Holz geschnitzt, von reich gemustertem Goldgrund sich abhebend und von zierlich ornamentirtem Rahmen umschlossen, von Baldachinen und Ranken überdacht. Aber auch die Figürchen selbst, meist in kleinem Maaßstab ausgeführt, sind mit prächtig vergoldeten und damascirten Gewändern bedeckt, deren Säume und Kehrseiten mit leuchtenden Farben, besonders in Himmelblau und kräftigem Roth prangen. Die unbedeckten Theile, vornehmlich die Köpfe, werden dagegen in zartester Weise naturgemäß bemalt, und nur die vergoldeten Haare wahren auch hier das Recht der künstlerischen Stylisirung. Völlig übereinstimmend sind auch die architectonischen Rahmen, in Gold, Blau und Roth, prächtig durchgeführt, wobei in Wechsel und Verbindung der Farben sich ein meisterlich geübter Sinn geltend macht" *).

385. Was die andere Epoche der Blüte der Kunst betrifft, die Zeit der antik-classischen Plastik, aus deren „Bewunderung und Deutung" die Wissenschaft der Neuzeit „ihre ästhetischen Theorien über die bildende Kunst entwickeln zu müssen" **) geglaubt hat, so „wurden geraume Zeit hindurch die Spuren, welche in alten Schriftstellern und Denkmalen auf die große Ausdehnung der farbigen Sculptur hindeuteten, wo nicht gänzlich übersehen, doch nicht gehörig beachtet, — aus Furcht, einen Theil der Bewunderung welche man dem Alterthum zu zollen gewohnt war, zurücknehmen zu müssen, und die Werke eines Phidias und Praxiteles mit den bemalten Schnitz- und Steinbildern der gothischen Dome auf Einer Linie zu sehen. Die neueren Untersuchungen wurden rücksichtloser geführt" ***): und das Ergebniß derselben ist wirklich kein anderes, als daß die gefeierte antike Kunst von Hellas in diesem Punkte genau nach denselben Grundsätzen vorging, wie in den Tagen der Gothik das katholische Mittelalter.

„In den colossalen Tempelbildern aus Gold und Elfenbein erreichte die malerisch plastische Technik den höchsten Gipfel der Ausbildung. Diese Werke, bei denen wir die Plastik in allen Zauber des Glanzes und

---

*) Nach Schnaase, Bd. 5. S. 557, Lübke, Bd. 2. S. 55 f., und Kugler, Bd. 2. S. 160. (Cit. 18. 342.)

**) Lotze, S. 551. (Cit. 18.)

***) A. Feuerbach, S. 187. (Cit. 344.)

bunter Farbenpracht gehüllt sehen, bilden daher auch den Mittelpunkt aller Untersuchungen über die farbige Sculptur der Alten. Eine kühnere Mischung der Plastik und Malerei läßt sich kaum ersinnen, als die war, wodurch das größte Werk des größten Meisters, der Olympische Jupiter des Phidias, zugleich eines der seltsamsten Producte griechischer Kunst wurde. Diesem einzigen Bildwerke gegenüber müßte jeder Theoretiker *) entweder an sich, oder an den Griechen irre werden. Malerisch war an dieser Statue schon der Gegensatz von Gold und Elfenbein, der natürliche Farbenton dieses doppelten Materials **). Das goldene Gewand überdies mit den bunten Bildern von Blumen und Thieren geschmückt, das Scepter des Gottes blühend von verschiedenen Metallen, und der Kranz des Hauptes in verschiedenen Farben spielend. Damit wir hierbei nicht an ein bloß zufälliges Schmuckwerk denken, erfahren wir zugleich, wie wesentlich für den Eindruck des Ganzen Alles dieses der Künstler selbst erachtet hatte. Denn er bediente sich bei Fertigung seiner Statue der Beihülfe eines Malers, des Panänus. Zu diesem bunten Farbenspiele, zu der wohlberechneten Vertheilung von Licht und Schatten, welche sicherlich von einem so ausgezeichneten Künstlerpaare zu erwarten ist, nun noch der gelbliche, dämmernde Lichtreflex, welcher von dem Golde des Kleides auf das Elfenbein der unbedeckten Theile überströmte, und diese mit Lebenswärme durchdringen, oder wie mit dem heiteren Scheine eines überirdischen Leibes verklären mußte ....

„Diese Toreutik ***) in Gold und Elfenbein muß einen sehr entschiedenen Einfluß auf alle Zweige der griechischen Kunst ausgeübt haben. Eine ähnliche Wirkung, wenn auch nur im Kleinen und mit bescheidenen Mitteln, in seiner Sphäre hervorzubringen, konnte sich der Statuare und Marmorbildner nicht wohl versagen, wenn nicht seine Werke, von dem Glanze jener imponirenden Gestalten verdunkelt, matt und kalt erscheinen sollten. Ohnedies hatte ja die Toreutik nichts Neues und Unerhörtes gewagt: .. und gerade das, wodurch sie nach unserem Gefühle gegen das Wesen der Kunst zu verstoßen scheint †), empfahl sie den Griechen als eine Technik, in welcher jene Lieblingsidee der Plastik, die Belebtheit der Statue, auf die glänzendste Art gelöst werden konnte.

---

*) das heißt, Jeder, der auf die Axiome der modernen Aesthetik schwört.

**) Die „chryselephantinen", d. h. die aus Gold und Elfenbein gearbeiteten Statuen, bestehen aus einem Holzkern, um welchen Goldplatten für die Gewandung, Elfenbein für die nicht bedeckten Theile des Leibes gelegt wurde. (Lübke, Bd. 1. S. 115. Cit. 342.)

***) „Toreutik" ist der technische Ausdruck für die Bildnerei in Metall.

†) weil nämlich unsere Anschauungen bezüglich des Wesens der Sculptur, durch die moderne den pragmatischen Character derselben verläugnende Kunstlehre und -praxis irregeleitet sind.

„Es war daher ganz in der Ordnung, wenn Erz- und Marmorbildner, wie berichtet wird, selbst die Darstellung der unbedeckten Stellen des Leibes dem Farbentone der Natur zu nähern suchten: und die Nachrichten von ehernen Athletenstatuen welche das Aussehen eines von der Sonne gebräunten Leibes hatten, von der Schamröthe auf den Wangen des Athamas, und der Todtenblässe im Angesichte der Jocaste, können uns in keiner Weise befremden. Die Spuren ehemaliger Färbung, besonders an den Gewändern, selbst Reste von Carnation, sind noch an mehreren Statuen sichtbar, oder vor ihrer Säuberung noch sichtbar gewesen. Dieses ward an der Pallas von Velletri, der Diana von Versailles, dem Apollo mit dem Greife, und anderen Statuen bemerkt, die mitunter zu den herrlichsten Antiken gerechnet werden.

„Noch viel anstößiger für unseren“ irregeleiteten „Geschmack als Alles dieses, ist die Art und Weise, wie die Griechen, nicht zufrieden mit der bloßen Wirkung von Licht und Schatten, die Lücke des Auges an ihren Statuen zu füllen suchten. Es war ganz an der Tagesordnung, die Augen theils vollständig auszumalen, theils sogar das Weiße des Auges durch Silberblättchen, die Pupille durch edle Steine von characteristischer Farbe vorzustellen .... In den alten Schriftstellern findet sich, bei so trefflichen Bemerkungen über den Geist einzelner Künstler, über den Kunstwerth ihrer Productionen, über den sinkenden Geschmack einer ganzen Zeit, nirgends auch nur eine Silbe, welche eine Mißbilligung aller dieser Gewohnheiten der Plastik enthielte. Der eingesetzten Augen namentlich wird nur ganz zufällig erwähnt, und immer als einer Sache die sich von selbst versteht. Die Minerva des Phidias im Parthenon zu Athen, aus Gold und Elfenbein, war hochgefeiert; der Olympische Jupiter galt für ein unerreichbares Werk, und ihn nicht gesehen zu haben, für ein Unglück“ *).

Die Thatsache welche wir hiermit bewiesen haben, daß die antikclassische Kunst nicht weniger als das katholische Mittelalter „die ausgedehnteste Anwendung farbiger Zuthat“ bei den Werken der Sculptur als selbstverständlich ansah und übte, ist in der Gegenwart allgemein anerkannt **): freilich macht manche Darstellung den Eindruck, als ob man sie noch immer ungern anerkännte. Wenn deßungeachtet Riegel noch im Jahre 1870 öffentlich den Ausspruch thut: „Die farbige Bemalung der Statuen ist etwas Barbarisches, und gehört immer den Entwickelungsepochen an“ ***), — so dürfen wir es dem Leser

*) Nach Feuerbach, S. 182—189. (Cit. 344.)

**) Man vergleiche: Lübke, Bd. 1. S. 115, und die Beschreibung der Minerva des Phidias, daselbst S. 128; Schnaase, Bd. 2. S. 96 ff. Carriere, Bd. 2. S. 173 f. (Cit. S. 342. 18. 339.)

***) Riegel, S. 27. (Cit. 567.)

anheimstellen, sich über den Werth solcher Behauptungen sein Urtheil selber zu bilden. Minder ungünstig wenigstens müßte dasselbe ausfallen, wenn Riegel, statt unläugbare historische Thatsachen einfach zu ignoriren, von der Alternative die wir Anselm Feuerbach stellen hörten, „entweder an sich selber oder an den Griechen irre zu werden", nach Vischers Vorgange kurzweg das Zweite gewählt hätte. Vischer nämlich „verschmäht es", wenn es sich um die Polychromie der Sculpturwerke handelt, „für schön anzuerkennen was ihm häßlich scheint, und ‚wären es auch hundertmal die Griechen', deren Ansehen es empfähle" *). Wollte Vischer nicht seine ganze Auffassung von dem Wesen der Plastik preisgeben, dann war der in diesen Worten angedeutete in der That der einzige Ausweg, der ihm offen stand: denn entschiedener und lauter, als es durch die Vielfarbigkeit ihrer Werke die Plastik der Griechen that, läßt sich der pragmatische Character dieser Kunst, den Vischer verneint, fürwahr nicht bejahen.

§. 3.

Drei Definitionen.

386. Lessing gibt im neunten Abschnitte seines „Laocoon" dem „Wunsche" Ausdruck, daß man unter den Erzeugnissen der griechischen Sculptur als „Kunstwerke" nur diejenigen ansehen möchte, „bei denen die erste und letzte Absicht des Künstlers die Schönheit gewesen, und die Kunst nicht im Dienste der Religion, sondern um ihrer selbst willen gearbeitet habe" **). Nach Allem was im siebenten Abschnitte von uns festgestellt wurde, haben wir nicht mehr nöthig, die Auffassung welche diesem „Wunsche" zu Grunde liegt, zu widerlegen. Ueberdies „liegt ja auch in der That", wie schon Feuerbach bemerkte, „ein Widerspruch darin, wenn heutzutage noch ein so großes Gewicht auf diese Unterscheidung Lessings gelegt wird, zu einer Zeit, wo man gerade das Beste und Höchste der griechischen Kunst auf die begeisterte Anhänglichkeit an den Glauben der Väter zurückzuführen gedenkt ... Und wie muß die Zahl der altgriechischen Kunstwerke zusammenschmelzen, wenn Lessings Scheidung consequent fortgeführt wird: wenn nichts bestehen darf, was nicht unmittelbar aus reiner Kunstidee abzuleiten ist! Minerva muß ihre Aegis, Neptun seinen Dreizack, und Bacchus nicht nur die mystischen Hörner, sondern auch den schwellenden Epheukranz niederlegen" ***).

---

*) Bei Lotze, S. 571. (Cit. 18.)

**) Lessing, S. 87. 89. (Cit. 459.)

***) A. Feuerbach, S. 189 f. (Cit. 344.)

In den Ideen Lessings, so weithin dieselben auch noch herrschen, kann darum für uns kein Grund liegen, mit den drei Definitionen, in denen wir die plastische Kunst, nachdem wir ihr Wesen allgemein festgestellt, je nach ihren drei Richtungen characterisiren, irgendwie zurückzuhalten. Es handelt sich ja nicht darum, ob dieselben jemanden neu vorkommen, sondern ob sie die volle Wahrheit für sich haben.

Die religiöse Sculptur ist die Kunst, Thatsachen welche der übernatürlichen Offenbarung angehören, mittelst vollständiger oder stereometrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Christenheit zu erbauen.

Die Sculptur als civile Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben mittelst vollständiger oder stereometrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, in den Beschauern jenen Geist zu fördern, von welchem die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt.

Die hedonische Sculptur ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben in vollständigen oder stereometrischen Gestaltbildern so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, Anderen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Insofern es sich um die Begründung dieser Definitionen handelt, verweisen wir auf das in den vorhergehenden Paragraphen und im siebenten Abschnitte von uns Gesagte. Weiteres zu ihrer Vertheidigung und Erklärung werden wir folgen lassen, nachdem wir im nächsten Kapitel zuerst das Wesen der anderen bildenden Kunst, der Malerei nämlich, festgestellt haben.

Zweites Kapitel.

Die Malerei oder die graphische Kunst in ihrem Wesen.

§. 1.

Die Malerei ist, wie die Sculptur, ihrem Wesen nach pragmatisch.

Die nahe Verwandtschaft der Malerei mit der Sculptur; Uebergang von dieser zu jener. Ueber den Namen „graphische Kunst". Wie die Sculptur, so stellt auch die Malerei Erscheinungen aus dem ethischen Leben, — Handlung, — dar. Verschiedene Vortheile dieser Kunst vor der Plastik.

387. Eine von den Alten öfter erwähnte eherne Bildsäule des Lysippus, welche „die Zeit" — genauer, „den rechten Augenblick" oder „die günstige Gelegenheit", καιρός — darstellte, hat ein Dichter, Posidippus, in einem Epigramm gezeichnet, das ein Zwiegespräch bildet

zwischen dem Wanderer und der Bildsäule selbst. Es ist das folgende *):

Woher stammt der Künstler? „Aus Sicyon.“ Sage, wie heißt er?
„Lysippus.“ Und du selbst? „Alles besiegende Zeit.“
Warum gehst du einher auf den Zehen? „Ich laufe beständig.“
Und die Flügel am Fuß? „Fördern den eilenden Lauf.“
Warum waffnet der Stahl die Rechte dir? „Um zu verkünden,
Daß die schneidende Zeit gleichet dem schneidenden Stahl.“
Warum weht dir das Haar ins Gesicht? „Der Begegnende greife
Mich dabei.“ Aber warum hast du den Hinterkopf kahl?
„Bin ich einmal dahin mit geflügelten Füßen geeilet,
Zieht mich Keiner zurück, was er auch immer beginnt.“
Warum bildete dich der Sinnige? „Euch zur Belehrung,
Wandrer, und stellte darum hier in der Halle mich auf“ **).

Wäre nicht im letzten Verse von einem „Aufstellen in der Halle“ die Rede, und wüßte man überdies nicht, daß Lysippus aus Sicyon plastischer Künstler war, und nicht Maler, dann ließe sich aus dieser obgleich genauen Beschreibung keineswegs entscheiden, ob dieselbe ein Werk der Malerei oder der Sculptur im Auge hätte. Aehnliches gilt von dem früher (S. 569 f.) mitgetheilten Epigramm über die Statue der Medea: die Worte „Stein“, „Fußgestell“, „Felsen“, beweisen, daß von einem plastischen Werke die Rede ist; die eigentlich characteristischen Züge des Bildes dagegen ließen sich gerade so gut auf ein Gemälde deuten. Darin tritt uns unverkennbar die Thatsache entgegen, daß die Malerei der Sculptur überaus nahe steht, — wie eine Schwester der anderen.

Die Sculptur hielt in ihren Gestalten, durch welche sie uns dem ethischen Leben angehörende Erscheinungen vorführt, an der natürlichen dreifachen Ausdehnung der Körper fest. Aber die beiden wesentlichen Elemente, in denen die menschliche Gestalt das innere Leben und seine Thatsachen offenbart, die äußeren Umrisse und die Farbe, lassen sich vermittelst der Zeichnung und der Malerei mit voller Treue und Anschaulichkeit auch auf der Fläche wiedergeben. Darin liegt der Uebergang von der plastischen Kunst zur graphischen, und allem Wesentlichen nach auch das Verhältniß beider zu einander. Was die Sculptur durch vollständige, stereometrische Gestaltbilder, dasselbe thut die Malerei durch „unvollständige“ oder „planimetrische“ (oben, N. 362. S. 535).

Eben dieses wird durch den zweiten Namen den wir in der Ueberschrift gebraucht haben, ziemlich klar angedeutet. Gewöhnlicher ist freilich

*) Die Worte der Bildsäule unterscheiden wir von denen des Wanderers dadurch, daß wir die Ersteren mit Anführungszeichen versehen.

**) Fr. Jacobs, Tempe, Bd. 1. S. 173 f. — Anthologia gr. 2. pag. 49.

der Name Malerei: auf dem wissenschaftlichen Gebiete wäre der andere, „graphische Kunst", eigentlich vorzuziehen. Denn das wesentlichere, das eigentlich specifische Mittel der Malerei ist ja nicht die Farbe, sondern die Zeichnung*): eben dieses Moment wird aber durch den Namen „graphische Kunst" ausgedrückt: denn γράφειν heißt „zeichnen". Wohl eben darum nannten die Griechen die Malerei ζωγραφία, das heißt „Darstellung lebender Wesen durch Zeichnung". Der Name Malerei ist dagegen von dem minder wesentlichen Mittel hergenommen. Für mehrere Gestaltungen der graphischen Kunst, wie die Holz- oder Formschneidekunst (Xylographik), die Steinzeichnungskunst (Lithographik), die Kupferstecherkunst (Chalkographik), selbst auch für die Bildwirkerei, Bildstickerei, -strickerei, -weberei, paßt überdies der Name Malerei nicht. Und endlich erscheint derselbe offenbar auch dazu angethan, die unrichtige im vorigen Kapitel von uns widerlegte Ansicht zu fördern, als ob die Farbe ausschließlich dieser Kunst gehörte, und die plastische darauf nicht ganz das gleiche Recht hätte.

388. Aus dem Gesagten ergibt sich schon, daß der Character der Malerei, ebenso wie nach dem Früheren jener der Sculptur, wesentlich pragmatisch ist. Sie vergegenwärtigt uns durch planimetrische Gestaltbilder einzelne Menschen, oder Gruppen von Menschen: und in der Haltung ihres Leibes und ihrer Glieder, in den Zügen und dem Ausdrucke ihres Gesichts und namentlich der Augen, in der Stellung der Personen unter einander und ihren gegenseitigen Beziehungen, tritt uns jene Erscheinung aus dem Leben, jener Moment von Bedeutung, jene Handlung entgegen, welche der Künstler, je seinem besonderen Zwecke entsprechend, uns vorführen wollte: in voller Klarheit und Anschaulichkeit vor Allem dann, wenn uns die Handlung ihrem Wesen nach schon bekannt war.

Indem die Malerei in der Projection der Körper auf die Fläche auf Einen Vorzug der Sculptur verzichtet, gewinnt sie dafür andere von größerer Bedeutung. Zunächst führt sie uns nicht bloß, wie die plastische Kunst, die Gestalten ihrer Personen vor, sondern, so oft sie Erscheinungen darstellt welche dieser Erde angehören, zugleich auch die Gestalt des Raumes, innerhalb dessen die Personen handelnd auftreten; mit und in diesem Raume aber, dem die Gestalten einigenden Hintergrunde, bildet sie zugleich alle entsprechenden Umstände nach, nicht nur des Ortes, sondern einigermaßen auch der Zeit. Vermöge der größeren Gefügigkeit ihres Materials ferner ist sie im Stande, die feineren Züge, die kleinsten Aeußerungen des inneren Lebens, namentlich im Auge und im Mienenspiel, mit großer Schärfe auszudrücken, und überdies, Gestalten in beliebiger Anzahl zu

*) Man vergleiche die Worte des heiligen Thomas, oben N. 362. S. 534.

Einer Gesammthandlung zu verbinden. In Folge hiervon ist der Umfang ihres Gebietes viel größer, der Ausdruck in ihren Schöpfungen vollendeter, das Leben bewegter, vollkommener, tiefer. Sowohl in Folge der größeren Leichtigkeit der Darstellung, als namentlich weil sie den Raum für ihre Conceptionen selbst schafft und abgränzt, kann sie auch, mehr als die Plastik, Bilder aus der Natur behufs allegorischer oder symbolischer Andeutungen zu Hülfe nehmen, soweit dieselben durch die Verbindung mit der ganzen Scene, oder in Folge des Gebrauches, leicht verständlich sind.

§. 2.

Das letzte Abendmahl von Leonardo da Vinci, als Illustration des pragmatischen Characters der Malerei.

389. Die in dem Vorigen ausgesprochenen Gedanken zu beleuchten, und namentlich den pragmatischen Character der Malerei zu veranschaulichen, eignet sich in vorzüglicher Weise das berühmte und sehr bekannte Gemälde im Refectorium des Dominicanerklosters Santa Maria delle Grazie in Mailand, durch welches Leonardo da Vinci um 1480 bis 1490 das letzte Abendmahl dargestellt hat. Goethe schrieb eine Characteristik dieses Gemäldes in seinem Berichte über das Prachtwerk, in welchem der Mailändische Maler Joseph Bossi im Jahre 1810 dasselbe eingehend behandelt hatte*); im Anschluß an Goethe und an zwei Andere, Friedrich Müller und Wiseman, zugleich aber auf Grund eigener Studien, veröffentlichte vor mehreren Jahren Hefele gleichfalls eine Abhandlung, in welcher er das herrliche Bild sehr gut erläutert**). Vorzugsweise dieser Abhandlung, zum Theil aber auch der zuerst erwähnten von Goethe, entnehmen wir das Folgende, mit einigen Aenderungen.

390. Das Bild ist nicht „al fresco", sondern mit Oelfarbe auf die Mauertünche gemalt, über der Eingangsthüre des Speisesaales. Es steht zehn Pariser Schuh vom Boden ab; seine Länge beträgt 28 Pariser Schuh, die Höhe 18, und jede der dreizehn Gestalten mißt das Anderthalbfache der Lebensgröße.

In der Mitte des Bildes sitzt Christus der Herr, mit einem purpurfarbigen Leibrock und azurnen Mantel. Er hat eben die Worte gesprochen: „Einer von euch wird mich verrathen." Daß Leonardo da Vinci gerade diesen Moment genommen hat, war ein Meistergedanke. Gewöhnlich wird für die Darstellung des letzten Abendmahls die Einsetzung der heiligen Eucharistie gewählt: aber dieser Augenblick erheischt in der Haltung und den Gesichtern aller Apostel den Ausdruck Eines und desselben Ge-

*) Goethe's Werke, Stuttgart 1869, Bd. 35. S. 24 ff.

**) Theologische Quartalschrift, Tübingen 1867, S. 24 ff.



fühls, nämlich tiefer Andacht, und gestattet deßhalb weder Mannichfaltigkeit noch lebendige Bewegung. Der von da Vinci gewählte Moment dagegen, unmittelbar nachdem der Heiland die angeführten Worte gesprochen, führte von selbst zu den verschiedensten Variationen des Gesichtsausdruckes wie der Action in den einzelnen Personen. Eine Darstellung der Einsetzung des heiligen Meßopfers würde nothwendig ein mehr einförmiges, weit weniger lebendiges und bewegtes Bild veranlaßt haben, wie Dutzende von Werken anderer Künstler zeigen. Die an sich (ontologisch) bedeutendsten Momente sind nicht immer die „fruchtbarsten", die am meisten malerischen.

Das Haupt Christi ist sanft nach vorn geneigt, und auf jene Seite wo der Verräther sich nicht befindet; auch der Blick ist etwas nach unten gesenkt. Der Herr will Judas nicht anschauen, überhaupt den Blick nicht auf einen bestimmten Einzelnen richten, weil er den Schuldigen nicht deutlich bezeichnen will. Die Action der Arme und Hände aber drückt ganz natürlich und einfach den Gedanken aus: „Unter euch ist er." Heute noch wird jeder Redner die Worte, „unter euch steht es so!" mit einer ähnlichen Action begleiten. Dabei ist zu beachten, daß bei der linken Hand die innere Seite nach oben gewandt ist, nicht aber auch bei der rechten. Die linke Hand hat die beim Ausdruck des bezeichneten Gedankens ganz natürliche Haltung; die rechte dagegen, halb gedreht, und an den Fingerspitzen gehoben, verhält sich so zu sagen δεικτικῶς, d. h. sie weist unwillkürlich und unbeabsichtigt auf Judas hin. Warum senkt aber der Erlöser das Haupt? Auch das ist der ganz natürliche Ausdruck der Betheuerung. Wer mit Nachdruck sprechen will: „Wahrlich, wahrlich, unter euch ist er," wird dabei nothwendig das Haupt ein wenig neigen. Und Christus neigt es auf die Seite, wo der Verräther nicht sitzt. Er will ihn eben nicht anschauen; aber während er so die Haltung des Kopfes beherrscht, deutet die rechte Hand wie unwillkürlich ein wenig auf Judas hin. In dem männlich schönen, würdevollen, heiligen Antlitze des Erlösers aber liegt tiefer Ernst und hohe Milde; das Bewußtseyn der Würde seiner Gottheit und die edelste Hingebung sind mit heiligem Schmerz über die große Verirrung des Jüngers verschmolzen.

Auf jeder Seite des Herrn befinden sich sechs Apostel, welche wieder je in zwei kleinere Gruppen zerfallen; aber der Künstler hat diese kleineren Gruppen unter einander sowohl, als mit dem gemeinsamen Mittelpunkt, dem Erlöser, in so gelungener Weise zu verbinden gewußt, daß alle dreizehn Personen zusammen als die Träger einer einzigen Handlung sich darstellen.

Beginnen wir mit der äußersten Figur auf der rechten Seite Christi*),

---

*) Für den Beschauer links. Manche Nachbildungen des Gemäldes in

so sehen wir hier den Apostel Bartholomäus, einen kräftigen jungen Mann mit scharfem Profil, in hellblauem Leibrock und grünem Mantel. Er hat sich mit sichtlicher Energie von seinem Sitze erhoben, und neigt sich, auf dem rechten Fuße stehend, den linken übergeschlagen, die Hände auf den Tisch gestemmt, gegen Christus hin vor. Da er von dem Herrn entfernt saß, so ist er nicht ganz sicher, ob er recht gehört habe: deßhalb wendet er sich voll Spannung (darum mit niedergedrückten Augenbrauen) näher zu ihm und den andern Aposteln hin, um zu fragen oder doch zu hören, was denn gemeint sey. Auf ihn folgt Jacobus der Jüngere, ebenfalls im Profil gefaßt, ein noch edlerer Kopf als der vorige; die Familienähnlichkeit mit dem Herrn ist unverkennbar. Der Künstler wollte sie ausdrücken, und gab auch dem Kleide des Apostels die gleiche Farbe wie dem des Herrn, röthlich, nur einige Schatten dunkler. Auch Jacobus will näheren Aufschluß, und sucht ihn von Petrus zu erhalten. Darum streckt er seine beiden Arme nach diesem aus, um ihm, auf seine Schulter klopfend, ein Zeichen zu geben, daß er sich zu ihm wenden möge. Diese Action des Jacobus ist es, welche die zwei kleineren Gruppen dieser Seite des Bildes mit einander verbindet. Die dritte Figur stellt den heiligen Andreas dar; sein Oberkleid ist grünlich und röthlich, sein Unterkleid gelb. Er ist ein älterer Mann. Die Oberlippe hat sich bereits etwas eingesenkt (vielleicht in Folge von Zahnverlust), und die Unterlippe steht etwas vor, wie bei älteren Leuten oft; auch die Nase ist länglich und spitzig geworden. Er ist ganz überrascht; mit halb aufgehobenen Armen zeigt er die flachen Hände vorwärts, als entschiedenen Ausdruck des Entsetzens, — „der in diesem Bilde nur Einmal vorkömmt, da er in anderen, weniger geistreich und gründlich gedachten Werken sich leider nur zu oft wiederholt“ (Goethe).

In dem Gesichtsausdrucke des Petrus, der auf seinen Bruder Andreas folgt, ist die Empfindung des Schmerzes vorherrschend. Zugleich will er erfahren, wer denn gemeint sey, fährt darum eilig hinter Judas her, legt die linke Hand dem Johannes auf die Schulter, und fordert ihn auf, Christum selbst zu fragen, indem er auf diesen hindeutet. Bei dieser hastigen Bewegung drückt er mit seinem rechten Arm auf Judas, der neben ihm sitzt, schiebt ihn etwas vorwärts, und gibt so Veranlassung, daß derselbe mit seinem rechten Arm das vor ihm stehende Salzfaß umwirft; bekanntlich ein böses Omen. Dabei hat Petrus in der rechten Hand ein schwertartiges Messer, als wollte er damit den unbekannten Verräther züchtigen. Das Oberkleid Petri ist gelb, das Unterkleid blau. Judas hat den Blick, nicht ohne Schrecken und Furcht, auf Christus ge-

---

Kupferstich, Lithographie oder Lithophanie geben die Composition verkehrt, indem sie, was im Original rechts ist, links erscheinen lassen, — und umgekehrt.

richtet; mit der rechten fest geschlossenen Hand hält er den Beutel, mit der linken aber macht er eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung, als wollte er sagen: „Was soll das heißen? was soll das werden!“ Jeder der plötzlich erschrickt, wird ähnlich agiren. Der Schatten der auf die ganze Gestalt, und namentlich auf das Gesicht des Judas fällt, macht seine scharfen Züge noch schärfer. Das Profil ist ausgezackt, Verschlossenheit andeutend, aber keineswegs häßlich oder gemein. Auch die ziemlich dunklen Töne seiner Kleidung, besonders gelbbraun, sind sicher nicht umsonst gewählt. Den innig liebenden Johannes mußte der Gedanke, daß der Augenblick wo er seinen Meister verlieren sollte, so nahe bevorstehe, mit tiefer innerer Wehmuth erfüllen: und diese spricht sich sowohl in seinen Zügen als in seiner Haltung klar aus. Johannes hat die Finger in einander geschlungen: schon den Alten galt dieses als der natürliche Ausdruck des Schmerzes 332). Das Unterkleid des Evangelisten ist grün, sein Mantel roth.

Am nächsten dem Herrn auf seiner linken Seite (für den Beschauer rechts) erblickt man den Kopf des Apostels Thomas, und seine rechte Hand mit erhobenem Zeigefinger. Seine Haltung scheint Verwunderung und Staunen auszudrücken. Vielleicht richtet er an den Erlöser die Frage: „Herr, bin ich es?“ (Matth. 26, 22.) Den Thomas fast bedeckend erscheint unter und vor ihm Jacobus der Aeltere. Er beugt sich vor Bestürzung zurück, breitet die Arme aus, und starrt vor sich hin, wie einer der das Ungeheuere das er durch das Ohr vernimmt, schon mit Augen zu sehen glaubt. Sein Kleid ist schwefelgelb. Philippus, in einem blauen Leibrock und rothen Mantel, der dritte zu dieser Gruppe gehörende, rundet dieselbe aufs lieblichste. Er ist aufgestanden, beugt sich gegen den Meister, legt, seine Liebe betheuernd, die Hände auf die Brust, und spricht mit größter Klarheit: „Herr, ich bin's nicht! du weißt es. Du kennst mein Herz; ich bin's nicht!“

Die zweite kleinere Gruppe dieser Seite beginnt mit Matthäus. Das Gesicht links zu den zwei entfernter sitzenden Aposteln gewendet, bestätigt er ihnen das Wort des Herrn, das sie nicht recht verstanden zu haben glauben, und weist dabei mit beiden Armen und Händen auf Christus hin, versichernd: „So hat Er gesagt!“ Durch diese Action verbindet er in gelungenster Weise seine Gruppe mit dem Mittelpunkte der ganzen Scene. Matthäus ist jung, und argloser Natur. In seinem ein wenig geöffneten Munde zeigt sich ein ängstlicher Ausdruck, und die sichtbaren Zähne sprechen eine Art leisen Grimmes aus. Sein Unterkleid ist hellblau, sein Mantel dunkelblau mit gelbem Futter. Neben ihm sitzt Thaddäus, mit braunem Unterkleid und grasgrünem Mantel. Er zeigt die stärkste Ueberraschung, und zugleich Verdruß und Argwohn; seine linke Hand hat er offen auf den Tisch gelegt, und die rechte in der Weise

erhoben, als stehe er im Begriff, mit dem Rücken derselben in die linke einzuschlagen, — eine Bewegung die man wohl bei Naturmenschen sieht, wenn sie bei einem unerwarteten Vorfalle ausdrücken wollen: „Hab' ich's nicht gesagt! hab' ich's nicht immer vermuthet!" (Goethe.) Seine eigenthümliche Action kann indeß sehr wohl auch so verstanden werden, als sage er seinem Nachbar Simon: „Wahrscheinlich ist's Judas"; er deutet wirklich unmerklich nach diesem hin. Simon endlich, der älteste von Allen, in weißem Leibrock und gelbem Mantel, ist im Profil gemalt; er zeigt in Gesicht und Haltung an, daß er sehr betroffen ist und das Gehörte kaum glauben kann. Er zweifelt: darum weist ihn Matthäus auf Christus hin, Thaddäus aber auf Judas. Ersterer sagt zu ihm: „Gewiß, so hat der Herr gesagt", Thaddäus aber, auf Judas deutend, spricht: „Schau, sicher ist's der".

Beweist diese Betrachtung des großen Werkes von Leonardo da Vinci ohne Zweifel, daß dasselbe die Berühmtheit zu der es gelangt ist, in vollem Maaße verdient, so erläutert sie anderseits — und das war die Rücksicht die uns bestimmte, dabei zu verweilen — in vorzüglicher Weise unseren Satz, daß die Malerei ihrem Wesen nach pragmatisch, das heißt daß sie berufen sey, Handlung darzustellen, und nicht, Gestalten.

§. 3.

Drei Definitionen. Die „Gränzlinie" zwischen der Sculptur und der Malerei nach der neueren Aesthetik.

391. Das Wesen der Malerei nach ihren drei Richtungen drücken wir, dem Gesagten zufolge, durch diese Definitionen richtig aus.

Die religiöse Malerei ist die Kunst, Thatsachen welche der übernatürlichen Offenbarung angehören, mittelst unvollständiger oder planimetrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Christenheit zu erbauen.

Die Malerei als civile Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben mittelst unvollständiger oder planimetrischer Gestaltbilder so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, in den Beschauern jenen Geist zu fördern, von welchem die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt.

Die hedonische Malerei ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben in unvollständigen oder planimetrischen Gestaltbildern so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, Anderen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Wer diese drei Bestimmungen mit den am Schlusse des vorigen Kapitels für die Sculptur gegebenen zusammenhält, der sieht sofort, worin der Unterschied zwischen dieser Kunst und der Malerei seinem Wesen nach

liegt: darin nämlich, daß die Sculptur als das ihr eigene Darstellungsmittel stereometrische, vollständige Gestaltbilder anwendet, die Malerei hingegen planimetrische, oder unvollständige. Seinem Wesen nach, sagen wir, liege allein in diesem Punkte der Unterschied zwischen den beiden Künsten: denn die weiteren Besonderheiten welche der einen und der anderen eigen sind, — wir haben sie in N. 388 angedeutet, — ergeben sich aus diesem insgesammt.

392. Durch diese Lehre sehen wir uns nun freilich in offenem Widerspruch, wenn wir Hermann Lotze nicht mißverstehen, mit der gesammten (neueren) deutschen Aesthetik. Der genannte Geschichtschreiber der Letzteren characterisirt nämlich „die Gränzlinie, welche in den verschiedensten Ausdrucksweisen und Formulirungen die deutschen Aesthetiker einstimmig zwischen Plastik und Malerei gezogen haben", folgendermaßen: „Zusammenschluß des Lebendigen in sich selbst, — Bevorzugung der einfachen und ewigen typischen Charactere, — Wahl der Situationen die zu ihrer Begreiflichkeit empirischer Umstände der Außenwelt nicht bedürfen, — schien ihnen Allen das Princip der bildenden Kunst; Oeffnung des Geistes für die umgebenden Bedingungen des Daseyns, — Heraustreten des Idealen, aus der Ortlosigkeit des Versunkenseyns in sich selbst, in die Wirklichkeit, — characteristische Entwickelung durch die erregenden Motive welche diese darbietet, — war der wesentliche Grundgedanke der Malerei" *).

Wie man leicht erkennt, ist es lediglich die Verschiedenheit der beiderseitigen Ansichten von dem Wesen der Sculptur, auf die sich, in der Bestimmung „der Gränzlinie zwischen Sculptur und Malerei", die Verschiedenheit unserer Lehre und der von Lotze angegebenen „aller deutschen Aesthetiker" gründet.

Was aber die Sculptur angeht, so wird niemand zweifeln, daß den dritten unter den Punkten, durch welche die Letzteren das Wesen derselben characterisiren wollen, auch wir vollkommen anerkennen. Haben wir es doch selbst bereits (388. S. 579) hervorgehoben, daß die Malerei uns nicht bloß, wie die Sculptur, die Gestalten vorzuführen vermöge, sondern zugleich den Raum innerhalb dessen sie handelnd auftreten, und mit diesem auch alle entsprechenden Umstände, welche zu der dargestellten Handlung in Beziehung stehen. Da es der Plastik unmöglich ist, dieses gleichfalls zu thun (außer allenfalls in Reliefbildern), so ergibt sich hieraus für sie von selbst die Nöthigung, als ihre Vorwürfe sich „Situationen zu wählen, die zu ihrer Begreiflichkeit empirischer Umstände der Außenwelt nicht bedürfen".

Daß unter dieser Rücksicht die Plastik eines Vortheils entbehrt welchen die Malerei besitzt, darin sind wir also mit den „deutschen

*) Lotze, S. 584 f. (Cit. 18.)

Aesthetikern“ ganz einverstanden. Nur ist es vielleicht nicht sehr wissenschaftlich, diesen Punkt ausdrücklich aufzuführen, wo der wesentliche Unterschied zwischen den zwei Künsten bestimmt werden soll. Denn daß die Plastik den bezeichneten Vorzug nicht besitzt, das hat ja lediglich darin seinen Grund, weil sie durch vollständige Gestaltbilder darstellt; und die Malerei wird desselben eben dadurch theilhaftig, daß sie als ihr Darstellungsmittel unvollständige Gestaltbilder anwendet. Nun pflegt aber die Wissenschaft, wo sie den wesentlichen Unterschied zwischen zwei Dingen bestimmen will, nur jene Eigenthümlichkeiten beider auszudrücken, welche den Grund und die Wurzel der beiderseitigen Besonderheiten bilden, und keineswegs die Letzteren insgesammt aufzuzählen.

Auf die zwei anderen Punkte welche, der „einstimmigen Lehre der deutschen Aesthetiker“ zufolge, die „Gränzlinie“ zwischen der Sculptur und der Malerei markiren sollen, haben wir an dieser Stelle nicht weiter einzugehen. Jene Lehre ist nämlich nur ein Niederschlag aus mehreren zunächst von Lessing vertretenen Anschauungen über die bildenden Künste, die wenn sie wahr wären, auf dem Gebiete der Letzteren in Theorie und Praxis eine fundamentale Umgestaltung herbeiführen müßten. Indem wir diese Anschauungen in dem folgenden Kapitel behandeln, wird sich von selbst ergeben, auf welcher Seite, was die erwähnte „Gränzlinie“ angeht, die Wahrheit liegt, auf jener der „deutschen Aesthetiker“, oder auf der unsrigen.

Drittes Kapitel.

Vier Sätze Lessings und der neueren Aesthetik über die bildenden Künste und ihre Aufgabe.

393. Wie der Verfasser einer „Populären Aesthetik“ uns versichert, ist Lessing „der Pionier des geistigen Lebens der Neuzeit, der den Troß seiner Feinde verlacht oder niederschmettert“; und „noch heute gilt für die Aesthetik, daß wer zu weit von den Bahnen dieses Pfadfinders abwandelt, schwerlich den rechten Weg eingeschlagen hat“ *). Unter sothanen Umständen ist es jedenfalls der Mühe werth, daß wir uns die Bahnen näher ansehen, welche ein solcher „Pfadfinder“ der Wissenschaft der bildenden Künste geöffnet hat. Dieselben characterisiren sich durch folgende Gedanken.

Im „Anhange“ zu seinem „Laocoon“ argumentirt Lessing also:

„Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben

*) Lemcke, Populäre Aesthetik (1. Aufl.) S. 4.

so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie hierzu der Hülfe keiner anderen Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung seyn kann.

„Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei*) die körperliche Schönheit."

Bald darauf wiederholt er mit Nachdruck:

„Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit ist also ihre höchste Bestimmung" **).

Was er sich unter dem Ausdrucke „körperliche Schönheit" denke, gibt Lessing später an:

„Das Ideal der körperlichen Schönheit besteht in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks" ***).

Das Verständniß dieses Gedankens aber ist bedingt durch die Andeutungen, welche der vorausgehende Abschnitt enthält. Lessing unterscheidet in demselben „Carnation" und „Colorirung", „transitorischen Ausdruck" und „permanenten":

„Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorirung ist der Gebrauch der Local-Farben überhaupt.

„Der transitorische Ausdruck ist gewaltsam, und folglich nie schön. Der permanente Ausdruck ist die Folge der öfteren Wiederholung des transitorischen; er verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst" †).

Den ersten Satz dieses letzten Alinea spricht Lessing etwas ausführlicher an einer früheren Stelle seiner Abhandlung aus. Von dem ganz richtigen Gedanken ausgehend, daß die zwei bildenden Künste nur einen „einzigen Augenblick" einer Handlung darstellen können, bemerkt er:

---

*) In der Vorrede zu seinem Buche (S. VIII) sagt Lessing: „Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei, die bildenden Künste überhaupt begreife."

**) Lessing, „Laocoon" XXXI. (3. Aufl. Berlin 1805) S. 253 f.

Der „Anhang zum Laocoon", welchem die gegebenen Stellen entnommen sind, „besteht in dem, was sich noch unter des Verfassers nachgelassenen Handschriften zur Fortsetzung desselben vorgefunden". Der Anhang enthält zunächst (S. 253—277) Skizzen für die Abschnitte XXX bis XLV des Laocoon; dann (S. 278—316) unter N. 2 bis 12, Gedanken über verschiedene Fragen welche die schönen Künste betreffen.

***) „Laocoon" XXXIII. S. 256.

†) „Laocoon" XXXII. S. 255.

„Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders" (denn) „als transitorisch" (vorübergehend) „denken läßt. Alle Erscheinungen zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich auftreten und plötzlich verschwinden; daß sie das was sie sind, nur einen Augenblick seyn können: alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich seyn, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Aussehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder grauet" *).

Daß die von Lessing in diesen Stellen vorgetragenen, und von der modernen Aesthetik weiter entwickelten Lehren mit den von uns in den zwei vorhergehenden Kapiteln begründeten Anschauungen nicht übereinstimmen, brauchen wir wohl nicht darzuthun. Sehen wir deßhalb zu, in welchem Verhältnisse jene Lehren zur Wahrheit stehen.

§. 1.

Ob in der That „die körperliche Schönheit die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste" sey.

I.

Die apriorische Argumentation durch welche Lessing seine, diese Frage bejahende Lehre zu beweisen glaubt, leidet an einem Fehler gegen eines der wesentlichsten Gesetze der Logik, und ist darum nichtig.

394. Die Thesis Lessings welche wir in der Ueberschrift dieses Paragraphen in Frage stellen, bildet den Mittelpunkt und die Grundlage aller seiner Gedanken von den bildenden Künsten. Wir haben dieselbe ganz mit seinen Worten geben wollen; sonst würde die Wendung „körperliche Schönheit" nicht darin vorkommen. Lessing bedient sich häufig dieses Ausdruckes: wir dagegen vermeiden ihn principiell, weil er mißverständlich ist, nicht minder als der andere, parallele, „geistige Schönheit". Die Schönheit ist ja nicht etwas Körperliches, wie etwa die Farbe oder die Gestalt; nicht bloß die Schönheit der geistigen Substanzen, sondern auch die der körperlichen Dinge, ist eine übersinnliche Eigenschaft derselben, wie wir schon im Anfange des ersten Buches nachgewiesen haben. Diese wichtige Wahrheit Viele vergessen zu lassen, dazu sind aber die doppelsinnigen Wendungen „körperliche Schönheit" und „geistige Schönheit" unseres Erachtens angethan.

---

*) „Laocoon" III. S. 21 f.

Die Argumentation durch welche Lessing seine Thesis zu beweisen glaubt, haben wir vorher (S. 587) mit seinen Worten angeführt. Dieselbe würde, in syllogistischer Form ausgedrückt, also lauten:

„Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist;

Nun sind aber allein die bildenden Künste im Stande, und zwar ohne Beihülfe einer anderen Kunst, in voller Anschaulichkeit uns Menschen darzustellen von hoher Leibesschönheit:

Folglich besteht eben hierin ihre eigentliche Aufgabe."

Was zunächst die zwei Prämissen dieses Syllogismus betrifft, jede für sich betrachtet, so können wir uns mit denselben nur einverstanden erklären.

Der Obersatz ist ein Princip das in der Philosophie oft wiederholt wird: „das eigentliche Object eines psychischen Vermögens kann nur dasjenige seyn, was der Natur des Letzteren entspricht"; das „Ziel oder die Bestimmung einer von der Natur verliehenen Kraft nur das, was sie ihrer Besonderheit nach, ohne Beihülfe einer anderen, zu wirken im Stande ist". In einer ähnlichen allgemeinen Fassung spricht Lessing selbst das Princip an einer späteren Stelle aus. „Ich behaupte," sagt er dort, „daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er, mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt. Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht Alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläufiger und schwerer, aber auch von desto wenigerer Wirkung geworden" *).

Eben so wahr wie der Obersatz, ist auch der Untersatz des Syllogismus. Nur die Malerei und die Sculptur vermögen, durch die ihnen eigenthümlichen Mittel, ohne Hülfe anderer Künste, Leibesschönheit anschaulich darzustellen. Die Poesie ist dazu nicht im Stande; kein verständiger Dichter macht deßhalb jemals den Versuch, es zu thun. „Homer sagt einfach: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheit ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut" **). Lessing hat seinen Untersatz

*) „Laocoon", Anhang, N. 10. S. 308 f.

**) Lessing, „Laocoon" XX. S. 169.

in drei Abschnitten des „Laocoon" (XX—XXII, S. 168—194) mit einer Gründlichkeit bewiesen, welche alle Anerkennung verdient.

Aber steht es eben so gut wie mit den zwei Prämissen, auch mit der formellen dialectischen Richtigkeit der Lessing'schen Folgerung? Halten wir einmal seinen Obersatz fest, und fahren wir dann etwa so fort:

„Nun sind aber allein die bildenden Künste im Stande, und zwar ohne Beihülfe einer anderen Kunst, der übernatürlichen Offenbarung angehörende Thatsachen durch Gestaltbilder so darzustellen, daß das Werk geeignet ist, die Christenheit zu erbauen:

Folglich besteht eben hierin die eigentliche Aufgabe der bildenden Künste."

Oder:

„Nun sind aber allein die bildenden Künste im Stande, und zwar ohne Beihülfe einer anderen Kunst, in Gestaltbildern schamlose Darstellungen zu schaffen, und dadurch eine der schlimmsten Leidenschaften in den Menschen wachzurufen und zu nähren:

Folglich ist eben dieses die eigentliche Aufgabe der bildenden Künste." Dieser Untersatz sowohl als der vorhergehende sind gerade so wahr, wie derjenige dessen sich Lessing bedient: das beweist die Geschichte der Künste, und auch Lessing selbst würde es kaum in Abrede stellen. Was ferner die zwei Schlußsätze betrifft, so stehen dieselben formell zu den Prämissen genau in demselben Verhältniß, wie der Schlußsatz in dem Beweise Lessings. Und doch wird dem von uns an letzter Stelle gegebenen Schlußsatze kein verständiger Mensch beistimmen; was aber den vorausgehenden betrifft, so stimmt derselbe mit der Wahrheit in sofern nicht überein, als er als „die eigentliche Aufgabe" der bildenden Künste eine Wirkung bezeichnet, welche immerhin nur einen Theil, wenn auch den vornehmsten, eben dieser Aufgabe bildet: und mit dem Schlußsatze des Lessing'schen Beweises ist er schlechthin unvereinbar.

Was folgt aus diesen Thatsachen? Dieses, daß sowohl unsere zwei Syllogismen, als der den Beweis Lessings enthaltende, formell unrichtig seyn müssen, oder wie man auch sagt, daß ihnen die logische Consequenz abgehen muß. Denn dies ist nothwendig der Fall, so oft aus der Verbindung von zwei an sich wahren Sätzen unwahre Folgerungen abgeleitet werden. Und es ist nicht schwer, die logische Unrichtigkeit in dem Beweise Lessings darzuthun.

Wo die Logik von den verschiedenen Arten der Sätze handelt, da führt sie auch eine auf, welche die „versteckt zusammengesetzten" umfaßt; und als eine Klasse dieser Art hebt sie die „Ausschließungssätze" hervor *). Die Worte des Herrn z. B., „Gott allein ist gut", bilden einen Satz

*) Propositiones *occulte compositae, — exclusivae.*

dieser Klasse; die zwei Sätze aus denen derselbe sich zusammensetzt, sind diese: „Gott ist gut", und „kein Wesen das nicht Gott ist, ist gut". Ein solcher, versteckt zusammengesetzter Ausschließungssatz ist nun auch derjenige, welcher in dem Beweise Lessings (oben, S. 589) den Obersatz des Syllogismus bildet. Lösen wir ihn auf, so zerlegt er sich in diese zwei Sätze:

1. Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann dasjenige seyn, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist;

2. was dagegen eine schöne Kunst ohne Beihülfe einer anderen nicht vermag, das kann nicht ihre eigentliche Bestimmung seyn.

Der erste dieser zwei Sätze enthält ein bejahendes, aber problematisches Urtheil („kann ... seyn"); der zweite ist verneinend. Die Folgerung in dem Beweise Lessings kann sich einzig auf das Erstere gründen: denn sie ist bejahend, und überdies würde sich, wenn man den zweiten, verneinenden Satz dem Syllogismus zu Grunde legen wollte, gar keine Folgerung ergeben. Der richtige Schlußsatz ist mithin lediglich dieser:

„Folglich kann eben hierin die eigentliche Aufgabe der bildenden Künste bestehen."

Denn es ist unmöglich, daß aus Prämissen von denen auch nur Eine problematisch ist, sich jemals ein assertorischer Schlußsatz ergebe. Einen solchen stellt Lessing als Folgerung hin: das ist der Verstoß gegen die Gesetze der Logik, an welchem sein Beweis leidet; derselbe ist mithin ein eigentlicher Fehlschluß.

„Ein falscher Grund ist schlimmer, als gar kein Grund." Diese Bemerkung macht Lessing*) einer Ausführung Winkelmanns gegenüber. Sollte sie hier nicht vielleicht auch ihm selbst gegenüber ganz an der Stelle seyn?

II.

Lessings Lehre selbst steht mit der Wahrheit in Widerspruch. Das ergibt sich, wie aus anderen Rücksichten, so namentlich daraus, daß die von ihm behauptete Bestimmung die bildenden Künste verpflichten würde, alle ihre Gestalten unbekleidet erscheinen zu lassen.

395. Hat dem Gesagten zufolge Lessing den apriorischen Beweis den er ankündigte (oben, S. 586 f.), keineswegs geliefert, so folgt aus diesem Mißerfolg freilich noch keineswegs, daß der Satz den er begründen wollte, auch selbst unwahr ist. Vielmehr ergibt sich ja, wie wir eben noch zugestanden haben, aus seinen Prämissen unwidersprechlich die Fol-

*) „Laocoon", Anhang, XXX. S. 253.

gerung — die übrigens auch ohne solche Prämissen hinlänglich feststände —: Insofern man lediglich die Mittel berücksichtigt über welche die bildenden Künste verfügen, kann ihre eigentliche Bestimmung darin bestehen, uns Menschen von hoher Leibesschönheit anschaulich darzustellen. Wollen wir darum die Anschauungen aufrechthalten welche wir in den zwei vorigen Kapiteln entwickelt haben, dann müssen wir nachweisen, daß das in der angeführten Folgerung als möglich Bezeichnete keineswegs wirklich, mit anderen Worten, daß die Lehre Lessings von der Bestimmung der bildenden Künste falsch ist. Sind wir dazu im Stande? Versuchen wir es.

396. Bei der bedeutenden geistigen Kraft über welche Lessing verfügte, könnten wir zunächst betonen, daß es ihm nicht gelungen ist, einen wissenschaftlichen Beweis für seine Thesis herzustellen, wo er doch ausdrücklich hierauf ausging. Wäre seine Ansicht wahr, — so könnten wir mit Recht argumentiren, — dann hätte sein scharfes Auge den entscheidenden Beweis dafür sicher nicht vergebens gesucht. Indeß wir haben stärkere Gründe.

Erstens. Als die eigentliche Bestimmung einer Kunst muß an erster Stelle, wo nicht mit voller Gewißheit, doch jedenfalls mit höchster Wahrscheinlichkeit, jene Aufgabe gelten, für welche dieselbe dem Zeugnisse der Geschichte zufolge an erster Stelle thätig war, und in deren Dienste sie ihre schönste Blüte erreichte.

Nun ist es aber dem Zeugnisse der Geschichte zufolge, wie wir im zweiten Kapitel des siebenten Abschnitts (S. 338 ff.) nachgewiesen haben, der Boden des religiösen Lebens, auf welchem sich, wie alle schönen Künste, so auch die Sculptur und die Malerei zuerst entwickelt, und auf dem sie ihre höchste Blüte erreicht haben:

Folglich muß es, wo nicht als unwidersprechlich gewiß, doch jedenfalls als überaus wahrscheinlich gelten, daß die eigentliche Bestimmung der zwei bildenden Künste an erster Stelle nicht in der Darstellung von Menschen besteht die sich durch Leibesschönheit auszeichnen, sondern in der Förderung des religiösen Lebens.

Zweitens. Es ist unmöglich, daß in jener Aufgabe, von deren Erfüllung die Blüte einer Kunst vorzugsweise abhängt, nicht vorzugsweise ihre eigentliche Bestimmung liege.

Nun hängt aber, wie wir im dritten Kapitel des siebenten Abschnitts (S. 362 ff.) nachgewiesen haben, die Blüte, wie aller schönen Künste, so auch der zwei bildenden, wesentlich und an erster Stelle davon ab, daß sie gepflegt werden insofern sie religiöse Künste sind, das heißt, insofern sie sich die Förderung des christlichen Lebens zur Aufgabe setzen:

Folglich muß nothwendig die Förderung des christlichen Lebens vorzugsweise als die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste gelten,

nicht aber die Darstellung von Menschen, die sich durch Leibesschönheit auszeichnen.

Drittens. Es ist ein unrichtiges Verfahren, und muß fast nothwendig zu einseitigen Doctrinen und irrigen Anschauungen führen, wenn man, wo die eigentliche Bestimmung einer Kunst festgestellt werden soll, nichts weiter ins Auge faßt, als die Mittel über welche die Kunst verfügt, und das Werk das sie mit diesen Mitteln hervorzubringen vermag. Belehrte ja doch der Verfasser des „Laocoon" selber uns vorher: „Nicht Alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen" (oben, S. 589). Es bedarf mithin noch eines Princips nach welchem zu entscheiden ist, was von dem Allen das sie vermag, die Kunst dennoch „nicht vermögen soll".

Wo haben wir dieses Princip zu suchen? In letzter Instanz einzig und allein in dem Willen und der Weisheit desjenigen „aus dessen Schooße das Eis hervorgeht", der sich „den Vater des Regens" nennt und „den Erzeuger der Thautropfen, der Ahnungskraft dem Hahne verlieh, und in des Menschen Brust einsenkte die Weisheit" *). Was der Urheber der menschlichen Natur den Künsten, für welche er ihr die Anlage verlieh, nicht zur Aufgabe setzte, was er ihnen zur Aufgabe nicht setzen wollte und nicht wollen konnte, das kann unmöglich als ihre eigentliche Bestimmung gelten.

Nun ist es aber nicht möglich, daß die Weisheit Gottes den bildenden Künsten als ihre eigentliche Bestimmung die Aufgabe zuwies, in Gestaltbildern uns Menschen von hoher Leibesschönheit vorzuführen:

Folglich kann dieses nie und nimmer ihre eigentliche Bestimmung seyn.

397. Für den letzten Syllogismus wird man von uns den Beweis des Untersatzes verlangen. Es ist keineswegs unsere Absicht, denselben nicht zu geben.

Ist es denkbar, daß die Weisheit Gottes einer Kunst mit welcher sie, der Anlage nach, den Menschen ausstatten wollte, als ihre eigentliche Bestimmung eine Aufgabe setzte, in Folge deren diese Kunst für die Menschheit nicht nur werthlos, sondern geradezu verderbenbringend seyn würde? Nicht nur werthlos, sondern schlechthin verderblich für die Menschheit würden aber die bildenden Künste genannt werden müssen, wenn ihre eigentliche Aufgabe wirklich darin bestände, uns in Gestaltbildern Menschen von hoher Leibesschönheit vorzuführen. Warum?

Im ersten Buche **) haben wir ausführlich bewiesen, daß die Schön-

---

*) Quis est pluviae pater? vel quis genuit stillas roris? De cuius utero egressa est glacies? . . Quis posuit in visceribus hominis sapientiam? vel quis dedit gallo intelligentiam? Iob 38, 28. sqq.

**) N. 101. S. 138; vgl. N. 20 ff. S. 34 ff.

heit des Leibes, insofern sie in der Harmonie der Theile, in der vollendeten Technik des Baues und dem Vigor der Lebensfarbe besteht, allerdings ein Element der Schönheit des Menschen bildet, aber durchaus das unbedeutendste. Viel wesentlicher und nothwendiger als sie ist die Schönheit des Ausdrucks, das heißt die Schönheit der Seele insofern sie in der Haltung des Leibes, und namentlich in den Zügen des Gesichts und in den Augen sich offenbart. So wenig ein Mensch „schön" genannt werden kann, dem dieses wesentliche Element abgeht, eben so wenig haben auf jenes Prädicat Bilder von Menschen Anspruch, welche sich einzig durch äußere Schönheit auszeichnen. „Die eigentliche Schönheit", hörten wir früher (26) von Origenes, „faßt ja das Fleisch gar nicht, denn dasselbe ist durch und durch Häßlichkeit" *). Der Künstler, der nur die Schönheit des Leibes im Auge hat, liefert mithin nicht Schönes, sondern sehr Mangelhaftes, Unvollkommenes, Schlechtes; er würdigt sich herab zum Dienste der „Eitelkeit der eitlen Geister, welche dem Niedrigsten nachlaufen wie wenn es das Höchste wäre" **); er schafft nichts, als was seiner Natur nach dazu dienen muß, den menschlichen Geist irrezuleiten, das menschliche Herz zu verkehren. Sagen wir zuviel, wenn wir eine Kunst die solchen Aufgaben zu dienen berufen wäre, für werthlos erklären?

Aber wir haben noch mehr behauptet. Wenn ihre eigentliche Aufgabe darin bestände, sagten wir, uns Menschen vorzuführen von hoher Leibesschönheit, dann würden die bildenden Künste für die Menschheit geradezu verderblich seyn. In wiefern?

Wir könnten zunächst darauf hinweisen, daß die bildenden Künste die Mittel besitzen, indem sie für höchste Zwecke des bürgerlichen, namentlich aber des religiösen Lebens thätig sind, das Wohl der Menschheit sehr wirksam zu fördern, und daß sie thatsächlich in dieser Richtung von Alters her Bedeutendes geleistet haben; daß aber diese ihre Wirksamkeit nothwendig gelähmt, und damit das Wohl der Gesammtheit beeinträchtigt werden müßte, wenn sie je zu der Erkenntniß gelangten, die eigentliche von Gott ihnen gesetzte Aufgabe bestände darin, Menschengestalten von hoher Leibesschönheit zu schaffen. Ein Schaden für die Menschheit, oder wenn man lieber will, ein Ausfall bedeutenden Gewinnes, wäre das ohne Zweifel. Indeß wir hatten etwas ganz Anderes im Auge, da wir sagten, die Künste um die es sich handelt, würden für die Menschheit verderblich seyn, wenn ihre Aufgabe in der That die von Lessing vertheidigte wäre.

---

*) Τὸ γὰρ κυρίως κάλλος σὰρξ οὐ χωρεῖ, πᾶσα τυγχάνουσα αἶσχος. Orig. de oratione n. 17. ed. Maur. p. 226.

**) Aug. de vera relig. cap. 21. Vgl. die Anmerkung n. 35.

Nämlich, um es kurz zu sagen, bei dieser Voraussetzung würden sich die zwei bildenden Künste verpflichtet sehen, alle ihre Gestalten uns vollständig nackt vorzuführen. Die Schönheit des Leibes, oder wie Schiller sie nennt, „die architectonische Schönheit" des Menschen, das will sagen „ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein feiner und freier Wuchs" *), alle diese somatischen Vorzüge werden ja an einer anständig bekleideten Gestalt theils nur sehr unvollkommen sichtbar, theils gar nicht. Sind die bildenden Künste durch ihre eigentliche Bestimmung, also kraft der ihnen von Gott gesetzten Aufgabe berufen, gerade diese Vorzüge in ihren Gestalten soviel als möglich hervortreten zu lassen, dann verläugnen sie mithin ihre Bestimmung, so oft sie dieselben irgendwie bekleiden.

Ich weiß nicht, ob nicht vielleicht ein Leser sich geneigt fühlen wird, es boshaft zu finden, daß wir diese Folgerung ziehen, und eine ob auch ziemlich allgemein herrschende, doch von nicht Wenigen noch immer perhorrescirte und verurtheilte „Freiheit" der bildenden Künste mit dem Grundsatze Lessings um den es sich handelt, in eine nothwendige teleologische Verbindung bringen. Wirksamer, als durch weitere dialectische Erörterung, begegnen wir einem Verdachte dieser Art jedenfalls, indem wir den Meister selbst und seine Schüler die gleiche Folgerung geltend machen lassen.

398. Im fünften Abschnitte seines „Laocoon" spottet Lessing der Gründe, durch welche frühere Kritiker an der berühmten Gruppe den Umstand „zu entschuldigen gesucht", daß „Laocoon in derselben, mit seinen beiden Söhnen, völlig nackend erscheint". Darauf sucht er darzuthun, und zwar auf Grund seines Princips von der Bestimmung der bildenden Künste, daß eben diese vollständige Nacktheit der drei Figuren „die Weisheit der Künstler **) nur erhebt", und nicht entschuldigt, sondern „angepriesen" werden sollte. „Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen (Gewänder-) Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei: würde sodann Laocoon nothwendig bekleidet seyn müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? . . . Das Uebliche war bei den Alten eine sehr geringschätzige

---

*) Vgl. Schiller, „Ueber Anmuth und Würde". (Bd. 11. S. 389 f.)

**) Die Laocoongruppe ist nach Plinius (36, 37) das Werk nicht Eines Meisters, sondern der drei Rhodischen Künstler Agesander, Polydorus und Athenodorus. Vgl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler (Stuttgart 1857) Bd. 1. S. 475.

Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleineren begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt" *).

Und mit derselben Klarheit wie Lessing selbst, ziehen aus seinem Princip von der Bestimmung der bildenden Künste die nämliche Folgerung auch seine Nachfolger. Nach Ficker „herrscht in der plastischen Kunst das Reale vor; die vollendete Körperlichkeit muß in dieser Kunst hervortreten, nie darf sie dem Ausdrucke die Gestalt opfern; die Schönheit der Form gilt dem plastischen Künstler für das Höchste", und die Vortrefflichkeit seiner Darstellung beruht vorzugsweise auf „der unmittelbaren Anschauung der schönen Körperform". „Die schwere Aufgabe der Zeichnung in der Plastik ist darum, auf der Oberfläche auch das sehen zu lassen was darunter liegt, so daß der Muskelbau und das Knochengerüst erkennbar wird." Wir sollen an dem Bilde die Vollendung „des innern Baues in den kleinsten Abwechslungen und Lineamenten, den Knochenbau und die Muskelbewegung", kurz die treue Nachbildung der Anatomie des menschlichen Leibes bewundern können **). „Die Oberfläche der Thiere," philosophirt Nüsslein, „vom kleinsten Wurme bis zum größten Säugethiere, ist mit einer fremdartigen Substanz (Schuppen, horn- oder knochenartigen Gehäusen, Federn, Haaren u. s. w.) bedeckt. Durch diese Bedeckung wird der Ausdruck des Geistigen (sic) in den Umrissen des Fleisches den Augen verhüllet, unsichtbar gemacht. Nur der Mensch, klagte man von jeher, kömmt nackt und unbedeckt zur Welt; aber gerade darin besteht seine größte Zierde: dadurch wird seine Oberfläche zum sichtbaren Throne der Schönheit, und sein Körper zum treuen Spiegel des Geistes, des Idealen" ***). Und die Folgerung aus alle diesem? „Daher die hohe Bedeutung und der Vorzug des Nackten in der Plastik, indem auf den Umrissen welche die

*) „Laocoon", V. S. 54—56. (Cit. 587.) Die gesperrten Stellen wurden von uns unterstrichen.

**) Ficker, Aesthetik (2. Aufl.) §. 185. 204. 208. 205. 206. „Daraus erhellt", setzt Ficker noch hinzu, „die Unstatthaftigkeit der Färbung plastischer Werke: denn die Farbe zieht den Blick ab von der Aufmerksamkeit auf den inneren Bau der Körper." Ueber diese Frage haben wir bereits gehandelt (N. 383 ff. S. 571 ff.).

***) Nüsslein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft, §. 213. Dieselben Gedanken und dieselben Worte stehen bei Ficker, Aesthetik §. 191.

Plastik der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, ihre ganze Wirkung beruht. Sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören oder unmöglich machen, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder hüllen wollte.“ Also, mit gewohnter Einstimmigkeit, die zwei eben Genannten *).

„Maler und Bildhauer“, hatte vor beiden schon Krug gelehrt, „stellen die idealische Schönheit am liebsten nackend dar. Alles was sie zur Zierde hinzufügen möchten, selbst die schönste Draperie, würde der Schönheit nur Abbruch thun. Die Kleidung ist Sache des Bedürfnisses, theils des physischen zum Schutze des Körpers, theils des moralischen zur Bewahrung der Scham. Die Kunst kann sich über dieses Bedürfniß wegsetzen, und mit Recht fordern, daß niemand am Nackenden Anstoß nehme, weil dasselbe ihrem eigenen Bedürfniß am besten entspricht“ **).

„Die Aufgabe der Sculptur“, heißt es bei Schnaase, „ist Darstellung des Menschen, und zwar in ganzer Körperform. Denn nur in dem ganzen Körper ist das Leben vollendet: jedes Glied enthält noch einen einzelnen besonderen Ausdruck desselben.. Darstellungen welche den Körper leicht verhüllen, sind (darum) nicht die, in welchen die Sculptur ihre Eigenthümlichkeit am entschiedensten ausspricht: dies geschieht vielmehr in denen, wo sie den ganzen Körper entblößt zeigt, und dafür, weil sich damit das eigentlich Seelenhafte im Gesichte nicht verträgt, etwas davon abläßt, das Gesicht gleichsam einen Ton tiefer stimmt, damit es zum Körper harmonire“ ***).

Mit besonderer Ausführlichkeit bespricht Lemcke die Frage um die es sich handelt. „Die Plastik hat das Schönste gestaltet, Schönheiten die in ihrer Art vielleicht dem Ideal am nächsten gekommen sind, verglichen mit den Bestrebungen der anderen Künste . . . Der Anblick der Schönheit kann berauschend wirken. Ein Antlitz, ein Körper kann entzücken. Das Seelenvolle darin kann sogar zurücktreten, und der Anblick der Formen allein kann durch ihren Rhythmus, in diesem unendlichen Wechsel von Stark, Schwach, Rund, Lang, Fest, Weich, in diesen nicht auszumessenden, jedem mathematischen Maaß sich entziehenden und doch so maaßvollen Linien, einen Eindruck machen, der am besten mit einer Symphonie zu vergleichen ist . . . Man muß nackte Körper sehen, um ihre Schönheit zu erkennen; alles andere kann nur ein Stückwerk geben . . . Wir haben es bei unserer Kleidertracht, die alles verdeckt bis auf Gesicht und Hände, dann bei unsern Ansichten über Schamhaftigkeit, sehr schlimm . . . Der Grieche schwelgte in Formenschönheit,

*) Nüßlein, §. 216. Ficker, §. 201.

**) Krug, Aesthetik, §. 36, Anmerkung.

***) Schnaase, Bd. 1. S. 36 f. (Cit. 18.)

wo wir darben; er erkannte Göttlichkeit, wo wir meinen die Augen niederschlagen zu müssen, weil es sündhaft zu sehen, was die Gottheit so schön geschaffen. Er pries, er berauschte sich an dem, was wir verschweigen oder verstecken." Nach solchen Präliminarien, die noch weiter und schlüpfriger ausgeführt werden, geht Lemcke dazu über, „die Frage über die Nacktheit und die Gewandung ins Auge zu fassen". Das Resultat der „populären" Untersuchung lautet so. „Wo die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich, da gibt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, die Verhüllungen braucht, um nicht den Eindruck der Sinnlichkeit oder die unwillige Abwehr gegen dieselbe zu erwecken. Da ist Nacktheit keuscher als ein Verstecken, das mehr darauf hinweist, daß etwas verborgen ist, als das Verborgene vergessen läßt. Der Künstler der, keusch wie jede Kunst seyn und machen soll, nur die Schönheit verfolgt, wird ein Kunstwerk schaffen das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, sondern sie höchstens über ihre Ueberspannung belehren kann. Er hat sich nicht um die gewöhnlichen Anstandsregeln zu kümmern, sondern schafft den Menschen, wie er in seiner natürlichen Schönheit dasteht. Der Plastiker also, der sein Object so in sich abgeschlossen wie möglich darstellt, bildet den Menschen dann nackt, sey es Weib oder Mann" *).

Kurz, „das Schönste was die Plastik leisten kann, ist naturgemäß das Nackte**) .. Nur der Umstand, daß Bekleidung nothwendig zu der dargestellten Individualität gehört, kann dieselbe in der Plastik gelten lassen; denn die wahre Schönheit zeigt nicht das von außen her über den Körper geworfene, immerhin fremde Gewand, sondern dieser Körper selbst in der Fülle seiner, von der Natur ihm gegebenen organischen Formen .. Die Darstellung des Nackten bleibt immer die höchste Aufgabe der Plastik .. Ebenso ist es mit dem Nackten in der Malerei" ***).

---

*) Lemcke, „Populäre Aesthetik", S. 393—396.

**) Von Riegel selbst unterstrichen.

***) Riegel, S. 153 f. (Cit. 567.)

Eine Seite weiter schreibt derselbe Verfasser: „Wie sehr ekle Verschrobenheit und sinnliche Uebersinnlichkeit zuweilen sich breit machen, bezeugen die abgeschmackten Feigenblätter, die man in einigen Gallerien den antiken Statuen vorgeheftet hat. Ja neuerdings ist, nachdem die herrliche Venus Thorwaldsens schon seit Jahren aus der Glyptothek in München ausgewiesen worden, im Schauer dieses Venusfiebers auch der Befehl zur Ausweisung einiger antiker Venustorsen erfolgt. Natürlich ist beim Vollzuge dieses Befehles der schönste derselben, der ehedem 25 000 Gulden gekostet hatte, hingefallen und zerbrochen. *Quidquid delirant reges plectuntur Achivi.*"

Neuestens noch that, in einem Artikel zu Ehren des unanständigen Gemäldes,

399. Ich glaube, die angeführten Zeugnisse könnten genügen, um den Nachweis zu liefern, daß wir vollkommen richtig folgerten, da wir vorher den Satz aussprachen: „Wenn die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste wirklich darin besteht, uns Gestalten von hoher Leibesschönheit vorzuführen, dann verläugnen diese Künste ihre Bestimmung und damit sich selber, so oft sie irgend eine von ihren Gestalten anders als vollständig nackt hinstellen." Wer etwa doch noch zweifeln wollte, der dürfte, um sich zu überzeugen, ja nur einen Blick in unsere Gallerien und Glyptotheken und Gemäldesammlungen werfen; die vielen nicht unbekleideten sondern ausgekleideten Gestalten*) welche diese bergen, sind ja eben nichts weiter, als die treue Ausführung des Lessingschen Grundsatzes, seine consequente Uebersetzung in die greifbare Wirklichkeit. Ob es nun aber Uebertreibung ist, — oder auch, wie Hermann Riegel sich auszudrücken beliebt, „moderner Sitteneifer, Gemeinheit, ekle Verschrobenheit, sinnliche Uebersinnlichkeit", — wenn wir mit dem angeführten Satze diesen anderen verbinden: „Eine Kunst welche nur die Wahl hätte, entweder sich selbst aufzugeben, oder alle ihre Gestalten vollständig nackt erscheinen zu lassen, eine solche müßte für die Menschheit geradezu verderblich seyn", ob, sagen wir, dieser Satz eine Uebertreibung ist, das zu beurtheilen, dürfen wir unseren Lesern ruhig anheimgeben. Daß unsere Ueberzeugung auf vielen Seiten nur einem Lächeln begegnen mag, wissen wir; aber auch das, daß Mancher uns beistimmen wird: und mit diesen Letzteren, sollten es auch noch so Wenige seyn, steht auf unserer Seite die Wahrheit.

Somit steht der Satz fest, den wir zu beweisen hatten (S. 593): Es ist nicht möglich, daß die Weisheit Gottes den bildenden Künsten als ihre eigentliche Bestimmung die Aufgabe setzte, uns in Gestaltbildern Menschen von hoher Leibesschönheit vorzuführen; mit anderen Worten: Lessings Behauptung von der Bestimmung der bildenden Künste gründet sich nicht bloß, wie vorher gezeigt wurde, auf einen ganz unlogischen Fehlschluß, sondern dieselbe ist, auch hiervon abgesehen, schlechthin unwahr.

---

auf welchem Makart den „Einzug Karls V. in Antwerpen" dargestellt, ein in Prag erscheinendes Tagesblatt den categorischen Ausspruch: „Das Nackte um seiner selbst willen aus der Kunst verbannen, heißt den Blumengarten der Rose berauben." Wenn das Princip Lessings wahr ist, ganz gewiß.

*) Vgl. A. Reichensperger, Rede, gehalten im preuß. Abgeordnetenhause am 12. Febr. 1880. („Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk", Cöln 1880, S. 50.)

§. 2.

Ob in der That „bei den Alten die körperliche Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen“.

Auch diese Frage wird von Lessing bejaht; aber der Beweis den er für seine Behauptung bringt, ist nach den Gesetzen der Logik durchaus ungenügend. Die Frage ist entschieden verneinend zu beantworten. Denn erstens hielten sich die Künste in Hellas keineswegs für verpflichtet, ihre Gestalten unbekleidet erscheinen zu lassen; Praxiteles und die Cnidische Venus. Zweitens stellte die griechische Aesthetik für die bildenden Künste ein wesentlich anderes „höchstes Gesetz“ auf; Euripides, und Socrates nach Xenophon. Und eben dieses Gesetz tritt uns in den vornehmsten Schöpfungen der hellenischen Kunst entgegen; der Olympische Zeus des Phidias, seine Minerva und seine Venus. Zwei Epigramme über die Venus des Praxiteles und die Minerva des Phidias. Eine Dianastatue, nach Cicero.

400. Wir sind Christen; die Träger des classischen Geistes im Alterthum waren Heiden. „Der Gedanke einer überirdischen Bestimmung durchdrang ihr Leben nicht; die Ueberzeugung von einem ewigen Werthe der Persönlichkeit beunruhigte sie nicht; das Verhältniß der Geschlechter faßten sie so, wie die“ an den Wunden der Erbsünde kranke „Natur, die schlechteste Lehrmeisterin hierin, es zu fassen anleitet“ *). Es müßte als ein trauriges Zeichen gelten, nicht für das Christenthum, sondern für die Völker die Gottes Barmherzigkeit zu demselben geführt hat, wenn es nicht eine Fülle von Wahrheiten auch der natürlichen Ordnung gäbe, die wir richtiger und mit vollerer Bestimmtheit erkännten, als es das Alterthum vermochte. Darum könnte, wenn etwa die in der Ueberschrift ausgedrückte Frage sollte bejaht werden müssen, das die Gewißheit des Satzes den wir im letzten Paragraphen gegen Lessing festgestellt haben, doch keineswegs irgendwie beeinträchtigen. Deßungeachtet finden wir es nicht zwecklos, auf die Frage einzugehen. Bei der hohen Stufe der Vollendung welche die Griechen gerade auch in ihren den bildenden Künsten angehörenden Werken erreicht haben, ist es ja ohne Zweifel hoch interessant, die Anschauungen ihrer Aesthetik bezüglich des in Rede stehenden Punktes näher kennen zu lernen; berücksichtigen wir aber zugleich die fast gränzenlose Verehrung, womit zu den Alten hinaufzuschauen unsere Zeit sich gewöhnt hat, so muß sich uns überdies der Gedanke nahe legen, daß eine gründliche Untersuchung dieses Gegenstandes eventuell auch noch dazu dienen könnte, die von uns vertheidigte Lehre zu bestätigen und tiefer zu begründen.

---

*) Lotze, S. 359. (Cit. 18.)

401. In den früher (S. 595 f.) von uns angeführten Sätzen aus dem fünften Abschnitte des „Laocoon", setzt Lessing die Sache als im bejahenden Sinne bereits entschieden voraus. Er bespricht sie nämlich an einer früheren Stelle seines Buches, schon im zweiten Abschnitte, und glaubt, dort „festgesetzt" zu haben, daß „bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey", und dem entsprechend „der weise Grieche die Malerei bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt hatte" *). Man wolle dabei beachten, daß Lessing die an sich keineswegs identischen Ausdrücke, „das höchste Gesetz der bildenden Künste" und „ihre eigentliche Bestimmung", als gleichbedeutend gebraucht; es ergibt sich das klar aus seinen im Anfange dieses Kapitels (S. 586 f.) von uns angeführten Worten.

Wir könnten den scharfsinnigen Verfasser des „Laocoon" zunächst mit Feuerbach darauf aufmerksam machen, daß seine Lehre in demselben Bildwerke an welches sie sich knüpft, durch die That widerlegt erscheine. „Die Stirn des Laocoon ist tiefer gefurcht, als das Ideal einer schönsten Stirn es verträgt; und sein klagender Mund braucht um keine Linie weiter geöffnet zu werden, um ‚ein dunkler Fleck', eine hemmende Vertiefung zu seyn" **). Schlimmer indeß, als dieser Punkt, ist etwas Anderes. Die vier Thatsachen welche Lessing in seiner Abhandlung, S. 9—11, geltend macht, beweisen wohl, daß man in Hellas in einzelnen Fällen der ganz richtigen Ansicht war, die Freude am Häßlichen und an der Caricatur wirke nicht veredelnd auf das Gemüth, und die bildenden Künste seyen zu Besserem berufen, als zur Darstellung von „Barbierstuben, schmutzigen Werkstätten, Eseln und Küchenkräutern", oder auch nur zur Anfertigung „mittelmäßiger Portraits"; aber zu der Folgerung welche Lessing zieht, gelangt von jenen Thatsachen sicher kein Mensch anders, als vermittelst eines ganz unerlaubten logischen Sprunges ***). Und was insbesondere noch die vierte Thatsache angeht: „Jeder Olym-

*) „Laocoon", II. S. 13. 8.

**) A. Feuerbach, S. 49. (Cit. 344.)

***) Die erwähnten Thatsachen sind nämlich diese:

1. „Ueber einen höchst ungestalteten Menschen sagt ein alter Epigrammatist, Antiochus (Antholog. l. 2. cap. 4.): ‚Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will'."

2. Der Maler „Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth. Und Pyreicus", der auf seinen Genrebildern „mit allem Fleiße eines niederländischen Künstlers" die von uns im Texte genannten und ähnliche bedeutungslose Dinge aus dem gemeinen Leben darstellte, „bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kothmalers."

3. In Theben war die Caricatur durch ein eigenes Gesetz verboten.

Die vierte Thatsache folgt im Texte selbst.

pische Sieger erhielt eine Statue: aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische" (eine eigentliche Bildsäule) „gesetzt", — so hätte Lessing ohne Zweifel wohl daran gethan, uns zu sagen, woher er denn weiß, daß dieses „Gesetz der Hellanodiken aus dem" von ihm behaupteten „Geiste des Schönen geflossen war", damit nämlich „der mittelmäßigen Portraits unter den Kunstwerken nicht zu viel würden". Verdiente denn nicht etwa der dreimalige Sieger eine höhere Auszeichnung, als die anderen? und wurde ihm nicht gerade in der ikonischen Statue eine solche zu Theil? Plinius den Lessing citirt, aber lediglich als Zeugen der von ihm verwertheten historischen Thatsache, sagt von dem Grunde des Gesetzes auch nicht ein Wort 333). Kurz, Lessing hat seine Thesis ganz und gar nicht bewiesen. Somit ist es wohl nicht Vermessenheit, wenn wir den Versuch machen, das Gegentheil dessen darzuthun, was er behauptet.

402. Wo die bildenden Künste ihr höchstes Gesetz und ihre eigentliche Bestimmung darin sehen, Gestaltbilder zu schaffen von Menschen die sich durch Leibesschönheit auszeichnen („schöne Körper nachzuahmen"), da müssen sie sich für verpflichtet halten, diese ihre Gestalten insgesammt vollständig nackt erscheinen zu lassen.

Nun lehrt aber die Geschichte der bildenden Künste, daß die Letzteren bei den Alten eine Verpflichtung dieser Art keineswegs anerkannten:

Folglich galt ihnen „die körperliche Schönheit" auch keineswegs als ihr höchstes Gesetz.

Den Obersatz dieses Syllogismus haben wir vorher (S. 595 ff.) bewiesen, und überdies gesehen, wie die Schule Lessings demselben ohne Vorbehalt beistimmt. Somit bedarf nur noch der Untersatz seines Beweises.

Es ist aber feststehende, allgemein anerkannte Thatsache, daß die griechische Plastik während der Perioden ihrer Entwickelung und ihrer höchsten Blüte nur in Reliefbildern, welche eine Menge für sich unbedeutender Figuren zu Einer Handlung verbanden, einen Theil der Letzteren ganz unbekleidet erscheinen ließ, dagegen alle bedeutenderen Charactere, Götter, Heroen, Philosophen und Redner, immer bekleidet darstellte. Erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach Phidias, welcher im Jahre 432 vor Chr. starb, also erst in jener Zeit wo das griechische Leben, und mit ihm nothwendig auch die griechische Kunst, zu sinken begann, erlaubte man sich, gewisse Gestalten unbekleidet zu bilden. Was für Gestalten waren das? Vorzugsweise diejenigen, welche der dunkelsten Schattenseite des griechischen Mythus angehörten: Darstellungen der Venus, nicht der Venus Urania, der „himmlischen", sondern der „gemeinen" Venus*), und der zu dieser gehörenden und mit ihrem schänd-

---

*) Vgl. oben, S. 156 f., die Note.

lichen Cult in Verbindung stehenden Personificationen. Dagegen wurden Jupiter, Neptun, Aesculap, der bärtige Dionysos, Juno und Pallas Athene, Ceres und Proserpina, Diana, die Musen, zu allen Zeiten bekleidet.

Und das Nämliche gilt, wie bereits angedeutet wurde, bis auf die Zeit nach Phidias auch selbst in Rücksicht auf Venus und die Grazien*). „Praxiteles“ (geboren um 392 vor Chr.) „soll der Erste gewesen seyn, der es wagte, die Venus, welche früher nur bekleidet dargestellt war, ganz zu enthüllen“**). „Eine kühne Neuerung“ nennt auch Lübke, der früheren Sitte gegenüber, diese That des Praxiteles***). „Und es war mit derselben der Anfang einer Richtung gegeben, welche von dem göttlichen Ernst und der Erhabenheit des altgriechischen Sinnes weit abführen mußte. Auch unter den von Praxiteles ausgeführten Bildsäulen der Venus wird übrigens noch eine bekleidete erwähnt, welche die Bewohner der Insel Cos der nackten Venus, die nachher nach Cnidus kam, vorzogen, weil sie dies für sittlicher hielten. Man sieht, daß das Auge an diese neue Darstellung noch nicht gewöhnt war“†).

Wir dürfen es somit wohl als erwiesen betrachten, daß die bildende Kunst der Griechen, während der classischen Zeit nicht nur sondern auch später noch, keineswegs der Ansicht war, als ob ihre wesentliche Bestimmung sie verpflichte, ihre Gestalten sämmtlich ohne jede Bekleidung vorzuführen. Ist aber dem so, dann konnte sie auch nicht von der Ueberzeugung ausgehen, ihr höchstes Gesetz sey „die körperliche Schönheit“. Denn indem sie zu allen Zeiten gerade ihre vornehmsten Bildungen bekleidete, würde sie ja hierdurch, wie Lessing und seine Schüler uns mit Emphase versicherten, „die wahre Schönheit“ unsichtbar gemacht, „ihre höchste Bestimmung und ihre Eigenthümlichkeit verkannt“, „ihren eigenen Bedürfnissen nicht entsprochen“, „ihre Wirkung zerstört oder unmöglich gemacht“, und „durch ihre Meisterschaft in Gewändern gezeigt haben, woran es ihr fehle“††).

Und was insbesondere die Venusstatuen des Praxiteles angeht, so ist es ausgemacht, daß dieser Neuerer sie aus ganz anderen Gründen nicht bekleidet hatte, als aus gewissenhafter Rücksicht auf das „höchste Gesetz“ seiner Kunst. „Diese Werke konnten erst aus einer Gemüthsstimmung hervorgehen in welcher, an der Stelle der höheren Gewalt von der sie allein ihren Reiz hat, die sinnlich reizende Erscheinung ver-

---

*) Vgl. Ficker, „Aesthetik“ §. 201. Feuerbach, S. 171. (Cit. 344.)

**) Schnaase, Bd. 2. S. 237. (Cit. 18.)

***) Lübke, Bd. 1. S. 150. (Cit. 342.)

†) Schnaase, a. a. O. S. 238.

††) Vgl. oben N. 398. S. 595 ff.

göttert wurde. Dazu wirkte das Leben mit den Hetären; manche unter diesen ganz Griechenland mit ihrem Ruhme erfüllenden Buhlerinnen erschien dem Bildner wirklich, und nicht ohne Grund, als eine in die Erscheinung getretene Aphrodite. Athenagoras*) nennt deßhalb die Cnidische Venus geradezu Ἑταίρα, die Buhldirne. Nach Clemens von Alexandria und Arnobius hatte Praxiteles in derselben die Buhlerin Cratina nachgebildet, nach Athenäus und Plutarch die Phryne, welche auch von ihm in Marmor gebildet in Thespiä, und vergoldet in Delphi stand, das Tropäon Hellenischer Wollust' nach Crates" **). In der That eine noble „Bestimmung der bildenden Künste".

403. Verbinden wir mit diesem negativen Beweise eine positive Widerlegung der von Lessing aufgestellten Behauptung.

Wer die Zeugnisse vergleichen will die wir im ersten Buche***) aus griechischen Schriftstellern angeführt haben, — und wie viele ließen sich noch hinzufügen, — der wird nicht umhin können anzuerkennen, daß dem heidnischen Alterthum der Begriff eines inneren Lebens und einer ethischen Ordnung keineswegs, wie dem Heidenthum einer späteren Zeit, verloren gegangen war; daß die besseren Richtungen der alten Philosophie bei all ihren Verirrungen, bei aller Versunkenheit des Lebens rings um sie her, nicht den mindesten Anstand nahmen, der Schönheit der Erscheinungen auf dem Gebiete des Geistes vor jener der körperlichen Welt, und insbesondere auch vor jener des menschlichen Leibes, weitaus den Vorrang zuzuerkennen, und diese Lehre laut zu verkündigen, sie bei jeder Gelegenheit zu wiederholen. Sollte diese Philosophie auf die Kunst ganz ohne Einfluß geblieben seyn? Und während die Poesie noch durch Euripides ihr zurief:

„Den Geist schau' an, den Geist! was frommet Wohlgestalt,
wo schön im schönen Leibe nicht die Seele ist?" 334)

konnte die bildende Kunst solche Grundsätze vollständig ignoriren, und der Meinung seyn, sie habe lediglich „auf körperliche Schönheit zu arbeiten", und „die Nachahmung schöner Körper" sey ihre „eigentliche Bestimmung"?

Von seinem Meister berichtet uns der edle Xenophon, in seinen „Denkwürdigkeiten", Socrates sey gewohnt gewesen, wenn er mit Künstlern zusammentraf, auch diesen nützliche Rathschläge zu geben. So fragte er einst bei einem Besuche den Maler Parrhasius†): „Besteht etwa die

---

*) Legat. pro Christ. 14., p. 61. Dechair.

**) K. O. Müller, „Handbuch der Archäologie der Kunst" (Breslau 1830) S. 108. 110. Vgl. Brunn, Bd. 1. S. 340. (Cit. 595.)

***) Namentlich Abschnitt 1. Kap. 2, und Abschn. 3. Kap. 1. (S. 37 ff. 99 ff.)

†) Zeuxis und Parrhasius gelten als die Häupter der jonischen Malerschule. „Bei

Aufgabe der Malerkunst darin, das Sichtbare darzustellen? Denn ihr versteht euch allerdings darauf, Vertiefungen und erhöhte Stellen, Licht und Schatten, weiche, harte, rauhe oder glatte Theile, alte und junge Gestalten, mit Hülfe eurer Farben treu nachzubilden." ‚So ist es,' erwiedert der Maler. „Und da ihr darauf ausgehet, schöne Gestalten zu malen, man aber einen Einzelnen an welchem Alles tadellos wäre, nicht leicht antrifft, pfleget ihr nicht von Mehreren je dasjenige, was an Jedem vorzüglich ist, zu verbinden, und so eure allseitig schönen Gestalten herzustellen?" ‚Ja,' sagt Parrhasius, ‚so verfahren wir.' „Aber stellt ihr auch von der Seele jene Eigenschaften dar, welche derselben Würde, Anmuth, gewinnenden Zauber und Liebenswürdigkeit verleihen? oder läßt sich das nicht darstellen?" ‚Wie sollte man denn Dinge malen können,' meint der Künstler, ‚die weder irgend welches Maaßverhältniß haben, noch eine Farbe, noch sonst etwas von dem was du vorher nanntest, und die überhaupt gar nicht sichtbar sind?' „Höre," antwortet Socrates, „kömmt es dir nicht oft vor, daß der Mensch einen Anderen freundlich oder zornig anschaut?" ‚Allerdings.' „Läßt sich nun nicht dieser Ausdruck der Augen durch eure Kunst wiedergeben?" ‚Ganz gewiß.' „Und bei frohen oder traurigen Fällen, von denen Solche die sie lieben, getroffen werden, machen da Alle das gleiche Gesicht, mögen sie nun Theilnahme haben oder keine?" ‚Durchaus nicht; bei frohen Ereignissen erheitern sich die Züge, bei traurigen werden sie finster.' „Vermag nun eure Kunst nicht auch diese Verschiedenheiten wiederzugeben?" ‚Ganz gewiß.' „Gut. Gerade so gibt aber auch Hochherzigkeit und edler Sinn wie Gemeinheit und Characterlosigkeit, Selbstbeherrschung und Einsicht wie Hochmuth und Unverstand, sich in den Zügen des Menschen, in seiner Haltung, in seinen Bewegungen und in der gesammten äußeren Erscheinung kund." ‚Du hast Recht,' antwortet Parrhasius. „Läßt sich nicht auch dieses nachbilden?" ‚Mit der größten Leichtigkeit.' „Was, meinst du nun aber, sehen die Leute lieber," schließt Socrates, „Gemälde auf denen schöne Seelen, edle und liebenswürdige Charactere dargestellt sind, oder Bilder von häßlichen, schlechten, gemeinen Seelen?" *)

Es ist bekannt, daß Socrates der Sohn eines Bildhauers war, und selber gleichfalls diese Kunst ausübte. Eine von ihm gearbeitete Gruppe, welche die Grazien, und zwar bekleidet, darstellte, sah man in Athen noch zur Zeit des Pausanias, im zweiten Jahrhundert nach Chr. Um so mehr wird man anerkennen müssen, daß der Begründer der berühmtesten und verdientesten philosophischen Schule des Alterthums als

---

ihnen scheint der Reiz der sinnlichen Illusion und des Weichen und Ueppigen entschieden die Oberhand gewonnen zu haben." Schnaase, Bd. 2. S. 248. (Cit. 18.)

*) Xenophon. Memorabil. l. 3. c. 10. n. 1—5.

authentischer Zeuge zu gelten berechtigt ist, wenn es sich darum handelt, das höchste Gesetz festzustellen, durch welches die griechische Aesthetik den bildenden Künsten ihren Weg vorzeichnete eben zu jener Zeit, wo diese in ihrer schönsten Blüte standen. Dieses Gesetz enthält aber nach Socrates das gerade Gegentheil von dem, was Lessing im „Laocoon“ behauptet.

404. Aber vielleicht war die Lehre welche der Sohn des Bildhauers dem jonischen Maler nahelegte, doch nur eine barocke Idee der Socratischen Schulweisheit, die im Hörsaal — oder im Porticus — immerhin vorgetragen, von der künstlerischen Praxis dagegen verlacht wurde?

Wir haben im ersten Kapitel (S. 566) die Verse Homers angeführt, aus denen Phidias die Idee zu seinem Olympischen Jupiter geschöpft hatte: man urtheile, ob es die bloße Leibesschönheit ist, oder vielmehr die dem höchsten unter den Göttern innewohnende Majestät, also im Aeußeren sich offenbarende geistige Größe, welche sich in jenen Versen ausspricht, zu deren Ausdruck dieselben mithin den Künstler begeistern mußten. Die dem colossalen, etwa 40 Fuß hohen Bilde „zu Grunde liegende Vorstellung“, bezeugt Karl Otfried Müller, „ist die des allmächtig herrschenden, überall siegreichen Gottes, in huldvoller Gewährung gnädiger Erhörung menschlicher Bitten“ *). Durch bloße „körperliche Schönheit“ läßt sich eine Vorstellung dieser Art doch nicht zur Anschauung bringen. Im Gegentheil, nach der Ueberzeugung der alten Kritik beabsichtigte Phidias ausdrücklich und mit Bewußtseyn, in seinem Meisterwerke das Unkörperliche, den Geist und seine mächtige Großheit sichtbar zu machen. Der feinsinnige Dio Chrysostomus führt, in seiner „Olympischen“ Rede, den Künstler selbst redend ein, und läßt ihn den Grund angeben, weßhalb er zur Darstellung des Gottes nicht den Mond oder die Sonne oder irgend sonst etwas Sichtbares, sondern die menschliche Gestalt habe wählen müssen. „Den Geist“, spricht Phidias dort, „den Geist und die Weisheit vermag, so wie sie sind, kein Maler, kein Bildhauer darzustellen; denn es gibt ja keinen Menschen der sie jemals gesehen, oder beschrieben hätte. Aber wir ahnen nicht bloß, sondern wir kennen eine sichtbare Erscheinung, in welcher der Geist sich offenbart. Indem wir darum zu dieser unsere Zuflucht nehmen, legen wir, als das Gefäß der Einsicht und der Vernünftigkeit, dem Gotte den menschlichen Leib an, und bemühen uns, weil wir ein eigentliches Bild des Geistigen zu schaffen nicht im Stande sind, in dem Sichtbaren das sich nachbilden läßt, den Menschen das Unsichtbare vorzuführen“ **). Einzig darum, weil ihn das Bewußtseyn durchdrang, daß

*) K. O. Müller, S. 93. (Cit. 604.)

**) Dio Chrysost. Orat. 12. „Olympica“, ed. Dindorf. vol. 1. pag. 232. Reisk. 404.

sie solchen Zielen zu dienen, und keineswegs ausschließlich oder auch nur an erster Stelle „auf körperliche Schönheit zu arbeiten" berufen sey, einzig darum konnte es dem Phidias gelingen, die Plastik zu jener Höhe der Vollendung zu führen, welche sie vor ihm niemals erreicht hatte; und daß sie schon so bald nach seinem Tode von dieser Höhe wieder herabsinken mußte, das kam, wie wir selbst Schnaase andeuten hörten, eben daher, weil sie anfing, sich mehr als recht war, von der Rücksicht auf die „körperliche Schönheit" beeinflussen zu lassen.

Eine eigenthümliche Laune des Schicksals hat gewollt, schreibt Rio, daß die Werke der ägyptischen und der assyrischen Sculptur besser erhalten blieben, als jene des Phidias: denn das abgerechnet was an den Reliefs des Parthenon von ihm herrührt, ist von diesen nicht ein einziges der Zerstörung durch die Zeit und durch die Barbaren entgangen. Wir können darum sein Genie nur nach späteren Copien würdigen. Unter diesen ist aber die vornehmste unwidersprechlich die Vaticanische Minerva, an welcher dem Beschauer in vollendetster Weise alle jene Vorzüge entgegentreten, vermöge deren diese Göttin als das höchste Ideal der griechischen Kunst erscheint. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Künstler am wenigsten auf den Ausdruck weiblicher Anmuth gearbeitet hat. Es ist eine jungfräuliche, fast strenge Schönheit, und auf diesen zweifachen Eindruck erscheint Alles berechnet: die reine Stirn, die lang und fein gebildete Nase, der ernste Zug des Mundes und der Wangen, das starke und fast eckig geformte Kinn, die nicht weit geöffneten und mehr nach unten gerichteten Augen, das kunstlos längs der Stirn zurückgestrichene und in den Nacken herabwallende Haar, — Alles Züge, die mit dem Wesen dieser wunderbaren idealen Schöpfung aufs vollkommenste übereinstimmen. Dabei ist das rechte Verhältniß zwischen dem kriegerischen Anzuge der Göttin und ihrem Geschlechte so genau eingehalten, daß die Statue schon allein unter dieser Rücksicht als ein Meisterwerk gelten könnte. Es sind zwei innig verwandte Ideen, welche der Künstler mit einander zum Ausdruck bringen wollte, ewige Weisheit und ewige Schönheit: aber eine Schönheit die den Beschauer eben so sehr zu ernstem Nachdenken, wie zur Bewunderung stimmen müßte. Und diese Wirkung empfindet man vor der Minerva des Phidias in der That. Die durch nichts getrübte Reinheit, welche sich in der Haltung, in den Zügen, und selbst in den unbedeutendsten Einzelheiten ausspricht, beweist zur Genüge, daß der Künstler begriffen hatte und es dem Beschauer nahelegen wollte, wie die Keuschheit die Mutter der Einsicht und der Stärke des Geistes ist*).

405. Außer seinen Hauptwerken, dem Zeus und der Athene, bildete

---

*) Nach Rio, tome 1. pag. VII—IX, und K. O. Müller, S. 483. (Cit. 383 und 604.)

Phidias auch Statuen der Venus, welche gleichfalls von den Alten gerühmt wurden, namentlich ein Gold-Elfenbeinbild dieser Art zu Elis. „Aber auch hier war es nicht der sinnliche Liebreiz, sondern die göttliche Erhabenheit einer Venus Urania*) welche er darstellte" **). Erst mit der vorher (S. 603 f.) characterisirten Leistung des Praxiteles war diese ältere Idee einer Venus Urania aufgegeben. „Mit dem Gewande fiel auch die höhere, geistige Auffassung der Göttin; der Körper gewann eine selbständige, wesentliche, ja durchaus überwiegende Bedeutung; es war nur mehr die rein sinnliche Erscheinung, welche durch sich selbst und allein Gefallen erwecken sollte" ***).

Also ausschließlich diese, erst um die Mitte des vierten Jahrhunderts, durch das Bild einer entkleideten Hetäre (oben, S. 604) von Praxiteles inaugurirte Richtung war es, welche jenes „höchste Gesetz" als solches anzuerkennen die Stirn hatte, das nach Lessing von der gesammten bildenden Kunst der Hellenen befolgt worden seyn soll. Und trotz des Beifalls und der Verbreitung, die eine solche der Ueppigkeit dienende Richtung der Kunst, unter einem bereits der Zersetzung verfallenden heidnischen Volke, begreiflicherweise rasch finden mußte, — so vollständig ging doch dem Alterthum die Sonne der Wahrheit niemals unter, daß es den höheren Werth der inneren, dem ethischen Gebiete angehörenden Schönheit vor jener des Leibes zu irgend einer Zeit ganz verkannt, oder auch nur in Rücksicht auf die bildenden Künste als deren eigentliche Bestimmung die Herstellung bloß äußerlich schöner Gestalten zu betrachten angefangen hätte. In der griechischen Anthologie finden sich zwei Epigramme, beide auf die Statue der Venus zu Cnidus und zugleich auf jene der Minerva zu Athen von Phidias; das eine ist von Hermodorus, der Verfasser des anderen ist unbekannt. Paris, der Sohn des Priamus, nach dem alten Mythus auf dem Ida unter den Hirten seines Vaters aufgewachsen und selber Hirt, hatte als Schiedsrichter zwischen den drei Göttinnen, mit Zurücksetzung der Juno und der Minerva, den Preis der höchsten Schönheit der Venus zuerkannt. Auf dieses Urtheil des Paris spielen die zwei Epigramme an; der gemeinsame Gedanke beider ist dieser: „Du siehst das reizende Bild der Venus zu Cnidus, o Fremdling, und sprichst: Diese übertrifft in der That Götter und Menschen, der Spruch des Paris war gerecht. Schauest du aber dann die Heldin mit der Lanze, die Minerva, auf der Burg des Cecrops, dann rufst du aus: Wahrlich, ein Rinderhirt war Paris, und rinderhirtenmäßig war's, diese zurückzusetzen" 335).

---

*) Vgl. S. 156 f., die Note.

**) Lübke, Bd. 1. S. 131. (Cit. 342.)

***) Nach Brunn, Bd. 1. S. 347. (Cit. 595.)

Was die besten Zeiten, nicht bloß der Kunst sondern des griechischen Lebens überhaupt, characterisirt, das ist nach Otfried Müller eine natürliche Würde und Anmuth, vereint mit der größten Anspruchlosigkeit, fern von allem Streben nach Lockung der Sinne und glänzendem Effect*). „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke", hatte lange vor ihm Winkelmann geschrieben, „ist eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. Sowie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele ... Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in Einer Person, und mehr als Einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein" **). Aeltere Zeugnisse stehen mit diesen Anschauungen in vollstem Einklange: „Ehrwürdigkeit, Erhabenheit, hochsinnige Großartigkeit, und zugleich die sorgfältigste Vollendung im Kleinsten", werden uns als die Vorzüge bezeichnet, welche das Alterthum an den Schöpfungen des Phidias bewunderte 336). Wäre jemals an die Stelle dieses Princips für die bildenden Künste, als deren „höchstes Gesetz" die „körperliche Schönheit" getreten, wie hätte Phidias und seine Richtung ihren hohen Ruf durch alle Jahrhunderte abwärts behaupten können? Noch bei Cicero, soweit die Blütezeit der bildenden Künste auch hinter ihm lag, tritt uns die nämliche ideale Auffassung von der Bestimmung der Letzteren und ihrer Aufgabe entgegen. In einer der Reden gegen Verres erwähnt der römische Redner und Philosoph einer Statue der Diana. Verres hatte dieselbe aus Segesta geraubt; es kam darauf an, den Richtern einen hohen Begriff zu geben von ihrem Werthe; Cicero nennt sie „ein ganz seltenes Kunstwerk, von hervorragender Schönheit" 337). Bald darauf beschreibt er sie: „Es war eine große erhabene Gestalt in einem langen Gewande; aber bei aller Majestät erschien sie den Jahren und der Haltung nach als Jungfrau. Von der Schulter hingen die Pfeile herab; in der Linken hielt sie den Bogen, in der Rechten trug sie eine brennende Fackel" 338). Würde Cicero den Werth der Bildsäule nicht ganz anders haben characterisiren müssen, wenn das gebildete Rom, vierhundert Jahre nach Phidias, hinsichtlich der Bestimmung der bildenden Künste und ihres höchsten

*) K. O. Müller, S. 99. (Cit. 604.)

**) Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (2. Aufl. Dresden und Leipzig 1756) S. 21 f.

Gesetzes jener Lehre gehuldigt hätte, welche nach Lessing bei den Alten die herrschende gewesen seyn soll?

§. 3.

Ob in der That die bildenden Künste nicht Erscheinungen darstellen dürfen, „die sich nicht anders denn als transitorisch denken lassen“.

Der Satz durch welchen Lessing diese Frage verneinend beantwortet, ist ein Ergebniß aus unrichtigen Prämissen. Ueberdies tritt der Verfasser des „Laocoon“ durch denselben in Widerspruch sowohl mit sich selber, als mit der Geschichte der Künste.

406. Wäre der Satz Lessings wahr, den wir im ersten Paragraphen behandelt haben: müßte wirklich als „die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste die körperliche Schönheit“ gelten; dann ergäbe sich hieraus in der That als nothwendige Folgerung das Gesetz, welches wir in der Ueberschrift mit Lessings Worten ausgedrückt haben. Denn darin hat der Verfasser des „Laocoon“ vollkommen Recht: die „körperliche Schönheit“, das heißt die Schönheit des Leibes als solchen, liegt an erster Stelle in „der Form“, in der Gestalt; nur, insofern diese ohne „Carnation“ nicht in die Erscheinung treten, und ohne irgend welchen „Ausdruck“ ein Leib der einer vernünftigen Seele gehört, gar nicht gedacht werden kann, müssen eben diese zwei, aber als untergeordnete Elemente, zu der „Form“ hinzukommen. Was aber insbesondere den „Ausdruck“ betrifft, so kann als solcher jedenfalls der „transitorische“ nicht dienen: wenn auch nicht unter allen Umständen aus dem von Lessing geltend gemachten Grunde, weil „der transitorische Ausdruck gewaltsam, und folglich niemals schön“ sey, so doch schon darum, weil der transitorische Ausdruck, der ja immer die Offenbarung eines actuellen inneren Vorganges ist, zu der „Form“ des Leibes, und der „körperlichen Schönheit“ als solcher, in keiner Weise gehört, vielmehr ganz außerhalb ihres Wesens liegt, und dazu angethan ist, die Aufmerksamkeit von ihr abzulenken. Es ergibt sich darum das Gesetz, „die bildenden Künste dürfen keine Erscheinung darstellen, welche das was sie ist, nur einen Augenblick seyn kann, und sich darum nur als transitorisch denken läßt,“ es ergibt sich, sage ich, dieses Gesetz als nothwendige Folgerung aus Lessings Lehre von der eigentlichen Bestimmung der bildenden Künste*).

Eben hieraus folgt aber anderseits, daß das in Rede stehende Gesetz seiner Begründung und aller verbindenden Kraft entbehrt: denn wir haben

*) Die in dieser Deduction benutzten und mit Anführungszeichen hervorgehobenen Worte Lessings, finden sich oben, S. 587 f., mit Angabe ihrer Quelle.

ja in den zwei vorhergehenden Paragraphen die vollständige Unhaltbarkeit der Lehre nachgewiesen, aus welcher dasselbe hervorgeht.

Und nicht das allein. Lessing tritt durch das Gesetz von dem wir reden, auch in Widerspruch mit sich selber. Unmittelbar bevor er es aufstellt, hat er nämlich bemerkt, „die bildenden Künste könnten den einzigen Augenblick" des Vorganges, den sie sich als Vorwurf nehmen, „nicht fruchtbar genug wählen". „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar," fährt er fort, „was der Einbildungskraft" des Beschauers „freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects*) ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts: und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Ausdruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen" **). Diese Bemerkungen sind vortrefflich. Aber hiernach soll ja der Maler oder der Bildhauer aus dem Verlaufe der Handlung eben einen Moment wählen, welcher „das was er ist, nur einen Augenblick seyn kann", also „sich nur als transitorisch denken läßt". Denn wo sich der gewählte Moment als dauernd, als „permanent" denken ließe, wie könnte derselbe da den Beschauer veranlassen, sich ihn dennoch zugleich als die weiteren Momente, bis hinauf „zur höchsten Staffel", vorbereitend, mithin als unverzüglich diesen weichend und in sie übergehend, zu denken?

Genau in diesem unserem Sinne war Timomachus vorgegangen bei den berühmten Gemälden, auf die sich bald nachher Lessing beruft, als ob sie eine Bestätigung seines Gesetzes enthielten. Fassen wir nur das eine derselben ins Auge, „die Kindermörderin Medea". Ein ungenannter Dichter characterisirt das Bild in dem folgenden Epigramm:

Kommet und schaut die Gestalt der Mörderin, schauet Medea's
  Bildniß! künstlich und kühn schuf es Timomachus' Hand.
Schaut in den Händen das Schwert, der Eifersucht rollendes Auge,
  Und die Thränen zugleich welche sie trauernd vergießt.
Alles, o Wunder! vereinte die Kunst, was nimmer vereint war;
  Aber die Gräuel des Mords barg sie mit Schonung dem Aug' ***).

Der Maler, schreibt Lessing ganz richtig, „hatte die Medea nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet;

---

*) d. h. der inneren Gemüthsthätigkeit, deren Aeußerung die dargestellte sichtbare Erscheinung ist.

**) „Laocoon" III. S. 21. (Cit. 587.)

***) Fr. Jacobs, „Tempe" Bd. 1. S. 183. Antholog. gr. 4. p. 181. (Cit. 569 f.)

sondern einige Augenblicke zuvor*), da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft"**). Aber ist denn ein Moment der „einige Augenblicke" vor einem anderen von ihm verschiedenen liegt, nicht wesentlich ein solcher „der sich nur als transitorisch denken läßt"?

407. Wie schon durch dieses berühmte Werk der Malerei, so widerlegt sich überhaupt Lessings Grundsatz mehr als genügend durch die Geschichte der Künste. Gerade die vorzüglichsten Schöpfungen, der Plastik so gut wie der Malerei, stellen Scenen dar welche nur als vorübergehend wirklich, nur als „transitorisch" gedacht werden können. Man vergleiche die Beispiele von denen in den zwei vorhergehenden Kapiteln die Rede war***). Einen bedeutenden Theil dieser Beispiele haben wir dort, wie man sich erinnern wird, dazu aufgeführt, um den Satz von der „absoluten Ruhe" und dem „In-sich-abgeschlossenen" zu widerlegen, wodurch sich die Werke der Sculptur characterisiren sollen. Dieser Satz ist eben, wie wir damals (S. 567) schon bemerkten, nichts anders als ein nothwendiger Ausfluß aus dem Princip Lessings von dem wir handeln: nur daß die neuere Aesthetik es gerathen fand, dasselbe auf die Sculptur zu beschränken, während ihr Meister es ohne Unterschied für beide bildenden Künste geltend macht.

§. 4.

Ob die Sculptur sich „auf die Darstellung einzelner Gestalten einschränken müsse".

Die Vorschrift der neueren Aesthetik hinsichtlich dieses Punktes ist ein nothwendiges Ergebniß ihrer falschen Prämissen, dabei aber zugleich willkürlich einseitig. Die classische antike Sculptur hatte von derselben nicht die mindeste Ahnung. Sie findet überdies ihre entscheidende Widerlegung in den „lebenden Bildern".

408. Nach Krug „geht die dem Kunstwerke nothwendige Einheit verloren, wenn die Plastik Gruppen bilden will, die aus einer größeren Anzahl von Personen bestehen" †). Nach Nüsslein und Ficker „erlaubt es die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Plastik hervortreten muß, dieser Kunst nicht, sich an historische oder dramatische Compositionen zu wagen. Sie muß sich daher

---

*) Von mir unterstrichen.

**) „Laocoon", III. S. 23.

***) N. 376, S. 558 ff. N. 381, S. 567 f. N. 390, S. 580 ff. Weitere Beispiele findet man bei A. Feuerbach, S. 54—68. (Cit. 344.)

†) Krug, Aesthetik §. 82. Anmerkung.

auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charactere einschränken" *). „Die Sculptur", lehrt Schnaase, „faßt den Menschen einzeln auf; dies ist ihre eigentliche Aufgabe. Denn das körperliche Leben des Menschen ist ein in sich abgeschlossenes; die Aufgabe der Darstellung dieses Lebens ist also mit der Einen Gestalt erschöpft. Es folgt daraus, daß die Gruppe und das Relief nicht die wesentlichsten und natürlichsten Aufgaben der Sculptur, sondern schon Uebergänge zur Malerei sind" **). Mit Einem Worte, — um mit Vischer zu schließen, — „die Plastik offenbart ihr innerstes Wesen am vollsten und reinsten, wenn sie nur Eine Gestalt hinstellt" ***).

Wo immer Menschen zu einander in Beziehung treten, und wären es auch nur zwei, da werden sie wenigstens einigermaßen anständig bekleidet erscheinen: es sey denn, sie gehörten entweder den noch von keiner Civilisation berührten Bewohnern überseeischer Urwälder an, oder sie gäben sich jenen Dingen hin, welche der heilige Geist „todte Werke" und „Werke der Finsterniß" nennt. Ist „körperliche Schönheit die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste"; sind dieselben darum verpflichtet, alle ihre Gestalten vollständig unbekleidet aufzuführen †): dann bleibt ihnen somit nichts übrig, als entweder ihre Vorwürfe ausschließlich den zwei eben bezeichneten Kreisen zu entnehmen, oder sich jeder Darstellung von Gruppen, und sollten dieselben auch nur zwei Personen umfassen, zu enthalten, also in jeder Leistung nur eine einzige Gestalt zu geben.

Wiederum: wo immer Menschen einander gegenüberstehen oder beisammen sind, da werden sie sich als lebendige und mit Vernunft begabte Wesen zeigen, mit einander verkehren, in irgend welcher Weise auf einander wirken, mithin handelnd auftreten. Sind die bildenden Künste nicht ihrem Wesen nach pragmatisch; liegt vielmehr ihre Aufgabe ausschließlich in der Darstellung der Gestalt: dann muß es ihnen folglich versagt bleiben, in ihren Werken jemals mehr als eine einzige Gestalt erscheinen zu lassen; denn zwei lebendige Menschen dicht bei einander, die aber um einander gar nicht wissen, zu einander in gar keine Beziehung treten, sind ein anthropologisches Unding.

Das dürften die Wege seyn, auf denen die Vertreter der vorher characterisirten Lehre zu derselben gelangt sind. Nur nimmt es sich, wie bei dem im vorigen Paragraphen besprochenen Grundsatze, wenig logisch, aber sehr willkürlich aus, daß sie ihre Lehre auf die Sculptur

*) Nüßlein, Lehrbuch der Kunstwissenschaft §. 220. Ficker, Aesthetik §. 208.
**) Schnaase, Bd. 1. S. 36. (Cit. 18.)
***) Vischer, Aesthetik, Bd. 3. §. 606. S. 369.
†) Vgl. oben N. 397. 398. S. 593 ff.

beschränken, wo doch die Principien aus denen dieselbe hervorgeht, von Lessing gerade so gut auch in Rücksicht auf die Malerei festgehalten werden.

Die Lehre selbst noch eingehend zu widerlegen, können wir uns nach Allem was bereits gesagt wurde, nicht mehr veranlaßt sehen. Wir beschränken uns auf zwei Gedanken.

409. Zunächst würde es sich, wenn die Lehre wahr wäre, denn doch etwas seltsam ausnehmen, daß, dem Zeugnisse der Geschichte zufolge, die besten Plastiker in Hellas von derselben nichts gewußt haben.

Hinsichtlich „der Zusammensetzung der Figuren", berichtet Winkelmann, „waren die vornehmsten Regeln der alten Künstler, erstlich die Sparsamkeit in Figuren, und zweitens die Ruhe in ihrer Handlung. In Absicht auf die Erstere erscheint aus sehr vielen ihrer Werke, daß das Gesetz der Schauspiele, nicht mehr als drei Personen zugleich auftreten zu lassen*), welches Sophocles zuerst eingeführt hat**), auch in der Kunst angenommen und beobachtet worden; ja wir finden, daß die alten Künstler sich bemühten, viel und eine ganze Handlung in einer einzigen Figur auszudrücken, wie der Maler Theon zeigte in der Figur eines Kriegers der die Feinde zurückhalten wollte, ohne dessen Gegner vorzustellen. Es waren auch die alten Künstler, da sie alle aus eben derselben Quelle, dem Homerus, schöpfeten, an eine bestimmte Zahl von Figuren gebunden, weil dort sehr viel Handlungen zwischen zwo oder drei Personen vorgehen.. Ebenso verhält es sich mit der heroischen Geschichte vor dem Trojanischen Kriege, wie ein Jeder weiß; so daß die mehresten Handlungen in drei Figuren völlig begriffen und geendigt waren. — In Absicht auf die Ruhe in der Composition der alten Künstler erscheinet niemals in ihren Werken, wie in den mehresten neuerer Zeiten, eine Gesellschaft, in welcher sich ein Jeder zugleich mit den Anderen will hören lassen, oder ein Haufen Volk, wie in einem plötzlichen Zulaufe, wo Einer auf den Anderen zu steigen scheinet; sondern ihre Bilder gleichen Versammlungen von Personen, die Achtung bezeigen und erfordern. Sie verstanden sehr wohl das, was wir ‚gruppiren' nennen" ***).

---

*) — nec quarta loqui persona laboret.
Hor. ad Pison. v. 192.

„— noch soll der Dichter seine Scene, gegen
der großen Meister Beispiel, mit der vierten
Person beladen." (Nach Wieland.)

Man beachte den hier auch von Winkelmann constatirten historischen Zusammenhang der bildenden Künste mit der dramatischen. (Vgl. N. 376 ff. S. 558 ff.)

**) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 5. vulg. 4. n. 14.

***) Winkelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Thl. 1. Kap. 4. (Wien 1776) S. 343 f.

Dieses Zeugniß ist klar genug; noch entschiedener sprechen in sofern neuere, als sie von bestimmten Gruppen auch mit einer größeren Anzahl von Gestalten berichten. So wird unter den Arbeiten des Phidias „eine Gruppe von Erzfiguren" aufgeführt, „Heroen des attischen Landes darstellend, deren Mittelpunkt Miltiades bildete; die Athener hatten dieselbe zum Danke für den Sieg bei Marathon in Delphi aufgestellt". Zu den vorzüglichsten Werken des Scopas gehört „eine umfangreiche Marmorgruppe, welche die Ueberbringung der von Vulcan gefertigten Waffen an Achilles, durch seine Mutter Thetis, darstellte. In den auf Seeungeheuern reitenden Nereiden und Tritonen, dem ganzen reichen Gefolge der Meergottheiten, mochte der Künstler die Lebensfülle, das übermüthige Daseyn dieses beweglichen Volkes der Salzfluth, trefflich veranschaulicht haben". Unter den vielen Werken des Praxiteles finden sich abermals „mehrere figurenreiche Gruppen"; insbesondere wird „die Erzgruppe vom Raube der Proserpina" erwähnt. Lysippus „schilderte in Erzgruppen die Thaten des Hercules"; die argivisch-sicyonische Schule an deren Spitze er steht, lieferte mehrere „umfangreiche Compositionen: so eine in Delphi geweihte Erzgruppe, welche eine lebensgefährliche Löwenjagd Alexanders des Großen, und seine Rettung durch Craterus schilderte; so das colossale Denkmal, das den König mit 25 Reitern und neun Fußkämpfern in der Schlacht am Granicus darstellte". Und „an allen diesen Werken wird die lebensvolle Characteristik, und die feine naturwahre Ausführung rühmlich hervorgehoben" *). Ist es nothwendig, daß wir noch an die Gruppe des Laocoon, an jene des Farnesischen Stieres **), oder an die herrliche im ersten Kapitel besprochene Niobidengruppe erinnern? Und geht nicht aus alle diesem unwidersprechlich hervor, daß die classische Sculptur in Hellas die Lehre der neueren Aesthetik von der wir reden, keineswegs anerkannte?

410. Und sie hatte wirklich auch keinen Grund, dieselbe anzuerkennen: das ist der andere Gedanke, den wir noch aussprechen wollten. Wer Gelegenheit hatte, während des Sommers 1860, 1871 oder 1880 das freundliche, damals allsonntäglich von Gästen aus allen Theilen Deutschlands überfüllte Oberammergau zu besuchen, der erinnert sich auch nach Jahren noch mit hoher Befriedigung der „lebenden Bilder", jener herrlichen Tableaux, nicht in todtem Stein oder Metall gebildet, sondern aus wirklichen Personen zusammengesetzt, in welchen mit vollendeter Kunst Scenen aus der heiligen Geschichte des alten Bundes dargestellt wurden, typische Vorbilder einzelner Züge aus der Leidensgeschichte des Herrn; diese selbst folgten dann in dramatischer Darstellung auf die Vorbilder.

---

*) Lübke, Bd. 1. S. 127. 149 f. 154 f. (Cit. 342.)

**) Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 271. (Cit. 18.)

Der ungetheilte Beifall mit welchem die lebenden Bilder von Oberammergau aufgenommen wurden, ist wohl die beste Widerlegung aller Einwendungen, die eine einseitige Kritik gegen diese Art kalleotechnischer Leistungen geltend zu machen versucht hat. Wir erwähnen derselben einerseits schon um ihrer selbst willen; dann aber namentlich, weil sie, ähnlich wie die im ersten Kapitel gegebenen Beispiele, mit größter Klarheit das Wesen der plastischen Kunst veranschaulichen. Man fixire einen bedeutenden Moment in der Scene eines Drama, so daß alle handelnden Personen vollkommen regungslos in ihrer Stellung und Haltung verbleiben, und die dramatische Darstellung hat sich in plastische verwandelt: denn es sind nicht mehr „Wesensbilder“ sondern „stereometrische Gestaltbilder“, welche uns die Anschauung einer Erscheinung aus dem menschlichen Leben vermitteln. Nicht etwa als Werke der dramatischen Kunst also, oder auch einer sogenannten Mimik, sind die lebenden Bilder aufzufassen, sondern als Erzeugnisse der Plastik, und zwar, in Rücksicht auf innere Vollendung und Ausdruck, unbedingt als die höchste Stufe derselben; eben als solche bilden sie den Berührungspunkt der bildenden Kunst mit der Dramatik. Der Vorzug der Dauer von Gebilden aus anorganischem Stoffe freilich geht ihnen ab, sie können nur Minuten bestehen; aber dafür war ihre Herstellung auch das Werk eines Augenblicks, dafür lassen sie sich nach Belieben erneuern.

Sind hiernach die lebenden Bilder wieder ein practischer Commentar zu der von uns im ersten Kapitel gegebenen Auffassung des Wesens der plastischen Kunst, so liegt in denselben, — und damit kommen wir auf unseren eigentlichen Gegenstand zurück, — eben darum zugleich die schlagendste Widerlegung des Axioms von der „Einen Gestalt“, auf die sich die Sculptur zu beschränken habe. In Oberammergau sahen wir unter den vielen lebenden Bildern namentlich zwei überaus schöne. Das eine stellte das israelitische Volk dar, wie es das erste Mal in der Wüste das wunderbare Brod fand und sammelte, das ihnen Jehova vom Himmel geregnet, eine Scene von vielleicht hundert Personen, Männern, Weibern und Kindern, die den Moyses umgaben; in dem zweiten erschien in der Mitte die eherne Schlange, und Moyses mit dem Stabe auf sie hinweisend, ringsum die Schaaren der Fliehenden und der Gebissenen, wie sie in tiefem Schmerze, voll Hoffnung hinaufschauten zu dem geheimnißvollen Vorzeichen zukünftigen übernatürlichen Heiles. Kann die moderne Aesthetik beweisen, daß an diesen Bildern, in denen wohl nicht Einer der Zuschauer die Gestalten gezählt hat, auch nur Eine Bedingung hohen ästhetischen Werthes vermißt wurde? War aber das nicht der Fall, warum sollte es denn der Sculptur nicht erlaubt seyn, dieselben umfangreichen Gruppen in anorganischem Stoffe, in Erz, Holz oder Stein zu bilden?

Wir kennen freilich sehr wohl die Gründe, um deren willen man, namentlich in unserer Zeit, für die Darstellung so umfassender Scenen mit Recht der Malerei den Vorzug zu geben, und die Plastik nur für Einzelbilder oder für kleinere Gruppen in Anspruch zu nehmen gewohnt ist. Aber diese Gründe liegen keineswegs in der besonderen Bestimmung dieser Kunst, oder in einer inneren Verschiedenartigkeit ihrer Aufgabe von der Aufgabe der Malerei: sondern es ist lediglich die Eigenartigkeit des Darstellungsmittels — stereometrische Gestaltbilder —, aus welcher dieselben hervorgehen.

§. 5.

Das System Lessings von den bildenden Künsten nach seiner Bedeutung und in seiner letzten Entwickelung.

Warum wir die Lehre Lessings eingehend ins Auge fassen mußten. Noch ein origineller Gedanke dieses Gelehrten über das „Historienmalen". Der letzte Ausbau des Lessing'schen Systems durch Schiller und die Aesthetik des Pantheismus. Des Ersteren Ideen von der „architectonischen Schönheit des Menschen" und der „göttlichen Gestalt"; Beleuchtung derselben. Die Götter Vischers in den Werken der Sculptur.

411. Unsere Prüfung der Anschauungen Lessings und der sich ihm anschließenden neueren Aesthetik hat ein allseitig negatives Resultat geliefert. Verlohnte es sich deßungeachtet der Mühe, dieselben so eingehend zu berücksichtigen? Es war schlechthin nothwendig. Jene Anschauungen bilden die entschiedene Verneinung unserer Lehre von der Aufgabe und dem Wesen der bildenden Künste, namentlich der Sculptur; denn in Rücksicht auf die Malerei hat die Schule die Ansichten ihres Begründers, wie wir sahen, zum Theil bei Seite gelegt. Nach unserer Lehre sind die bildenden Künste ihrem ganzen Wesen nach pragmatisch: denn ihre Aufgabe besteht darin, in Gestaltbildern Erscheinungen aus dem ethischen Leben, also Menschen handelnd, uns zu vergegenwärtigen. Nach Lessing dagegen sind sie ihrem Wesen nach monumental, — wenn anders dieses Wort sich eignet, die Verneinung des Pragmatischen auszudrücken, — und ihre ganze Bestimmung geht darin auf, uns Bilder von Menschen zu schaffen die sich durch Leibesschönheit auszeichnen.

412. Was für weitere Theoreme diese Auffassung in ihrem Gefolge hat, das mag, zu allem Früheren, noch eine Aeußerung Lessings selbst beweisen. In unmittelbarem Anschluß an eine früher (S. 587) von uns angeführte Stelle schreibt er. „Um körperliche Schönheiten von mehr als Einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen. Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die

letzte Absicht des Malers: die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen“ *). Hiernach wäre z. B. das im letzten Paragraphen (S. 615) erwähnte colossale Denkmal, das Alexander den Großen mit 25 Reitern und 9 Fußkämpfern in der Schlacht am Granicus darstellte, nichts weiter, als eine Zusammenstellung von 35 verschiedenen „körperlichen Schönheiten“; ganz Analoges müßte hinsichtlich der übrigen an jener Stelle von uns genannten Erz- und Marmorgruppen, sowie von da Vinci's im zweiten Kapitel besprochenem „letztem Abendmahl“ gelten **).

Man wird nicht erwarten, daß wir den angeführten Gedanken Lessings hier noch widerlegen; das haben wir zur Genüge gethan, indem wir die Prämissen zurückwiesen mit denen derselbe zusammenhängt. Aber eine Bemerkung dazu wollen wir nicht unausgesprochen lassen. Von der Existenz einer religiösen Malerei zunächst, und großartigen Leistungen derselben, scheint der Verfasser des „Laocoon“ gar nichts zu wissen. Denn diese kann ja nicht zu irgend einer Zeit „auf das Historienmalen gefallen seyn“, sondern sie sieht sich vermöge ihrer Aufgabe geradezu darauf angewiesen, historische Stoffe darzustellen, und, wenn wir von einzelnen allegorischen Bildern absehen, ausschließlich solche. Aber vielleicht redet Lessing nur von der hedonischen Malerei. Was diese betrifft, so haben wir im siebenten Abschnitte (301. S. 432) bereits den allgemeinen Grundsatz ausgesprochen, daß für die hedonischen Künste überhaupt sich die Behandlung historischer Stoffe mehr empfiehlt, als ganz selbständig geschaffene Conceptionen. Dieser Grundsatz nun gilt nicht bloß auch für die Malerei, sondern er gilt für sie weit mehr, als etwa für die dramatische Kunst oder für die Poesie. Den zwei Letzteren steht die Sprache zur Verfügung, und in ihr haben sie das Mittel, den Inhalt ihrer Erzeugnisse, auch wo derselbe ausschließlich das Werk freier Erfindung und darum ganz neu und unbekannt ist, dem Zuschauer oder dem Leser zu vollem Verständniß zu bringen. Die bildenden Künste entbehren dieses Mittels; wie soll also ein Gemälde, das eine ganz unabhängig von aller Geschichte frei erdachte Scene darstellt, für den Beschauer vollkommen verständlich seyn? Da liegt der Grund, weßhalb auch die hedonische Malerei, nicht „auf das Historienmalen fiel“, sondern sich genöthigt sah, vorzugsweise historische und darum allgemein bekannte Thatsachen als Vorwurf zu nehmen.

413. Dem Systeme Lessings von den bildenden Künsten seine letzte Vollendung zu geben, das war übrigens zwei anderen Geistern vor-

---

*) „Laocoon“ XXXI. S. 254. (Cit. 587.)

**) Man erinnere sich, daß Lessing, wie schon bemerkt wurde, „unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreift“.

behalten, einem Dichter und einem Philosophen: freilich wohl nur deßhalb, weil sie weniger Vorsicht und weniger Scharfsinn hatten, als ihr Meister.

Wir erwähnten früher (S. 610), daß Lessing Recht hatte, wenn er als Element seiner „körperlichen Schönheit" den „transitorischen" Ausdruck verwarf. Aber es war inconsequent und unrichtig, daß er an dessen Stelle den „permanenten" Ausdruck adoptirte. Warum? Weil nach den Begriffen die Lessing je mit diesen Wörtern verbindet, auch der „permanente" Ausdruck ein der „körperlichen Schönheit" fremdartiges, außer ihr liegendes Moment bildet. Der „transitorische" Ausdruck, sagten wir an der eben bezeichneten Stelle, ist immer die Offenbarung eines inneren Vorganges, also der vernünftigen Seele: und darum ist es gegründet, wenn Lessing denselben nicht unter die Elemente der Leibesschönheit rechnen will. Aber das Erstere gilt ja von dem „permanenten" Ausdrucke gleichfalls: denn wie Lessing selber definirt, ist dieser „die Folge der öfteren Wiederholung des transitorischen Ausdrucks" *), mithin gleichfalls eine Offenbarung der vernünftigen Seele und ihrer Eigenschaften. Folglich war es inconsequent und Willkür, wenn Lessing nicht, wie den transitorischen, gerade so auch den permanenten Ausdruck von den Elementen der „körperlichen Schönheit" ausschloß.

Schiller war berufen, diesen Fehler aus dem Systeme zu entfernen, und den Gedanken Lessings mit voller Consequenz zu entwickeln. In seiner Abhandlung „Ueber Anmuth und Würde" unterscheidet der Dichter „die von der bloßen Natur, nach dem Gesetze der Nothwendigkeit gebildete, allein durch Naturkräfte gebildete Schönheit" des Menschen von derjenigen, „welche sich nach Freiheitsbedingungen richtet". Die Erstere nennt er „die Schönheit des Baues" oder „die architectonische Schönheit". Dieselbe wird, wie gesagt, „ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes, durch die plastischen Kräfte erzeugt". Ihre Elemente sind nach Schiller „ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umrisse, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein freier und feiner Wuchs, eine wohlklingende Stimme u. s. f."; denn alle diese „Vorzüge hat man bloß der Natur und dem Glück zu danken: der Natur, welche die Anlage dazu hergab und selbst entwickelte; dem Glück, welches das Bildungsgeschäft der Natur vor jeder Einwirkung feindlicher Kräfte beschützte".

Daß der durch die bezeichneten Eigenschaften schöne Leib einem Menschen angehört, daß derselbe Eine Natur bildet mit einer vernünftigen Seele, das ist für seine Schönheit vollkommen gleichgültig. „Man kann nicht sagen, daß die Würde der Menschheit die Schönheit

*) „Laocoon", S. 255. (Oben, S. 587.)

des menschlichen Baues erhöhe. In unser Urtheil über die Letztere kann die Vorstellung der Ersteren zwar einfließen: aber dann hört es zugleich auf, ein rein ästhetisches Urtheil zu seyn. Die Technik der menschlichen Gestalt*) ist allerdings ein Ausdruck seiner Bestimmung: aber diese Technik wird nicht dem Sinn, sondern dem Verstande vorgestellt; sie kann nur gedacht werden, nicht erscheinen. Die architectonische Schönheit hingegen kann nie ein Ausdruck seiner Bestimmung seyn, da sie sich an ein ganz anderes Vermögen wendet, als dasjenige ist, welches über jene Bestimmung zu entscheiden hat**).

„Wenn daher dem Menschen, vorzugsweise vor allen übrigen technischen Bildungen der Natur, Schönheit beigelegt wird, so ist dies nur in sofern wahr, als er schon in der bloßen Erscheinung diesen Vorzug behauptet, ohne daß man sich dabei seiner Menschheit zu erinnern braucht. Denn da dieses Letzte nicht anders als vermittelst eines Begriffs geschehen könnte, so würde nicht der Sinn, sondern der Verstand über die Schönheit Richter seyn, welches einen Widerspruch einschließt. Die Würde seiner sittlichen Bestimmung kann also der Mensch nicht in Anschlag bringen, seinen Vorzug als Intelligenz kann er nicht geltend machen, wenn er den Preis der Schönheit behaupten will; hier ist er nichts als ein Ding im Raume, nichts als Erscheinung unter Erscheinungen***). Auf seinen Rang in der Ideenwelt wird in der Sinnenwelt nicht geachtet, und wenn er in dieser die erste Stelle behaupten soll, so kann er sie nur dem was in ihm Natur ist, zu verdanken haben" †).

Das läßt sich nicht in Abrede stellen, consequent ist diese Philosophie. Die Schönheit des menschlichen Leibes, lehrt Schiller, ist

erstens eine Beschaffenheit desselben, welche ihrem Wesen nach zu den eigentlichen Gegenständen des niederen Erkenntnißvermögens gehört, — in gleicher Weise wie die Farbe, der Geruch oder der Geschmack körperlicher Dinge; und sie ist

zweitens ausschließlich das Werk der Natur, das heißt der Seele insofern diese als vegetatives Princip den Stoff belebt und bildet und gestaltet.

Von den drei Elementen welche nach Lessing zur „körperlichen Schön-

---

*) das heißt, wie Schiller selbst kurz vorher erklärt, „das System der Zwecke" in der menschlichen Gestalt, „so wie sie sich unter einander zu einem obersten Endzweck vereinigen". Kürzer, und wohl auch klarer: die innere Zweckmäßigkeit in dem Baue des menschlichen Leibes.

**) Man sieht, Schiller nimmt hier den Begriff der Schönheit ganz im Sinne der Sensualisten. Vgl. N. 201 ff. S. 283 ff.

***) d. h. nichts als ein sichtbarer Gegenstand unter sichtbaren Gegenständen.

†) Schiller (Stuttgart 1836) Bd. 11. S. 389—392.

heit" gehören, — Form, Carnation, permanenter Ausdruck, — erscheinen somit nur die zwei ersten beibehalten, das dritte ist gestrichen: denn zu dem „permanenten Ausdruck" wirkt die vernünftige Seele mit; als bloß vegetatives Princip kann sie denselben nicht hervorbringen, da er ja „die Folge der öfteren Wiederholung des transitorischen Ausdruckes" ist.

Die vorher (S. 619) von uns hervorgehobene Inconsequenz in dem Systeme Lessings hat Schiller somit glücklich beseitigt. Aber dafür tritt auch die absolute Unzuläßigkeit des ganzen Systems um so handgreiflicher hervor. Bezüglich des ersten der zwei Gedanken in welche wir dasselbe eben zusammengefaßt, brauchen wir nur auf das erste Buch zu verweisen, wo wir, vom ersten Abschnitt angefangen, die Unwahrheit desselben eingehend genug nachgewiesen haben. Und was den zweiten betrifft, so ist es bei dem Fötus im Mutterschooße, und bei dem Kinde solange es noch in keiner Weise intellectuell thätig seyn kann, allerdings ausschließlich „die Natur", d. h. die Seele rein als vegetatives Princip, welche den Bau seines Leibes und dessen gesammte äußere Erscheinung wirkt; einen erwachsenen Menschen dagegen, oder auch nur einen zehnjährigen, gibt es ja nicht und kann es nicht geben, dessen äußere Erscheinung, namentlich was die Züge des Gesichts, den Ton der Stimme, und die gesammte Haltung betrifft, „ohne die Einwirkung eines empfindenden Geistes" ausschließlich „durch die plastischen Kräfte erzeugt" wäre. Schillers „architectonische Schönheit des Menschen" ist mithin eine chimärische Abstraction.

414. Wer davon noch nicht überzeugt wäre, der lese noch die folgenden Sätze, in denen Schiller seinen Gedanken, daß „die menschliche Bildung nicht darum schön sey, weil sie ein Ausdruck der höheren Bestimmung ist", weiter zu begründen sucht. „Wäre dieses," schreibt der Dichter, „so würde die nämliche Bildung aufhören, schön zu seyn, sobald sie eine niedrigere Bestimmung ausdrückte"; und es würde umgekehrt „auch das Gegentheil dieser Bildung schön seyn, sobald man nur annehmen könnte, daß es jene höhere Bestimmung ausdrückte". Nun ist das aber ganz und gar nicht der Fall: die menschliche Bildung würde, auch wenn sie „eine niedrigere Bestimmung ausdrückte", doch um nichts weniger schön seyn, als sie es jetzt ist. Denn „gesetzt, man könnte bei einer schönen Menschengestalt ganz und gar vergessen was sie ausdrückt; man könnte ihr, ohne sie in der Erscheinung zu verändern, den rohen Instinct eines Tigers unterschieben: so würde das Urtheil der Augen vollkommen dasselbe bleiben, und der Sinn würde den Tiger für das schönste Werk des Schöpfers erklären" *).

*) Schiller, a. a. O. S. 392 f.

Die Beweise sind offenbar vollständig werthlos: „das Gegentheil der menschlichen Bildung" kann nicht, und zwar mit metaphysischer Unmöglichkeit nicht, „eine höhere Bestimmung ausdrücken", und darum auch niemals, auf Grund einer solchen, anfangen, „schön zu seyn"; und der Versuch, „einer schönen Menschengestalt den rohen Instinct eines Tigers unterzuschieben", ist ein widersinniges Unternehmen, weil für den rohen Instinct des Tigers keine andere Gestalt paßt, als diejenige mit welcher die Weisheit Gottes denselben verbunden hat. „Den Tiger" aber „für das schönste Werk des Schöpfers zu erklären", dahin würde sich „der Sinn" ganz gewiß niemals versteigen; derselbe würde höchstens das eine Individuum dieser Tigerrace in menschlicher Gestalt anderen derselben Race vorziehen, wie es innerhalb ihrer Art die Thiere thun, wo es sich um die Fortpflanzung handelt. Indeß hierauf haben wir nicht einzugehen; wir wollten die Sätze nur anführen, um darzuthun, daß Schiller in der That den Gedanken von der „körperlichen Schönheit" mit aller nur wünschenswerthen Consequenz durchgeführt hat, indem er, entschiedener und weniger vorsichtig als Lessing, dieselbe von der vernünftigen Seele, und Allem was diese in der äußeren Erscheinung des Leibes bewirkt, vollständig löste. Und der Vortheil dieser consequenten Durchführung liegt, wie wir schon sagten, darin, daß der Widersinn der ganzen Doctrin von der „körperlichen Schönheit" des Menschen klarer zu Tage tritt. Der denkende Geist kann freilich in der Schönheit des Menschen die Elemente welche dem Leibe eigen sind, von jenen unterscheiden die der vernünftigen Seele angehören; aber ihrem objectiven Seyn nach bildet die Schönheit des Menschen, nicht minder als sein ganzes Wesen, ein einziges untheilbares Ganzes: und der Gedanke von einer „körperlichen Schönheit" die zu der vernünftigen, und damit der ethischen Ordnung angehörenden Seele in gar keiner, oder nur in geringer Beziehung stände, ist und bleibt eine Chimäre.

Es ist ein trauriger Beweis von der Verworrenheit seines Denkens, wenn man sieht, welche bezaubernde Gewalt eben diese chimärische Idee auf das Gemüth des Dichters ausübte. In zwei Strophen seines Gedichtes „Das Ideal und das Leben" hat er seiner Begeisterung für die „architectonische Schönheit des Menschen" oder „die Gestalt" poetischen Ausdruck gegeben:

Nur der Körper eignet jenen Mächten
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben auf des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.

Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich.

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild:
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem styg'schen Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,
Ehe noch zum traur'gen Sarkophage
Die Unsterbliche herunterstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

415. Eine bestimmte Anwendung seiner Lehre von der „architectonischen Schönheit" auf die bildenden Künste hat Schiller meines Wissens nicht gemacht. Er erwähnt nur an einer Stelle seiner Abhandlung „der Göttin von Cnidus" *), welche „die menschliche Gattung repräsentire"; und an einer zweiten sagt er, „die Gestalt der Venus sey die Repräsentantin der architectonischen Schönheit, das Ideal derselben". Den in diesen Worten liegenden Keim zu entwickeln, und zugleich die in den vorher gegebenen Strophen schon ziemlich klar angedeutete Apotheose der „Gestalt" oder der „körperlichen Schönheit" auch auf dem Gebiete der „Wissenschaft" endgültig zu vollziehen, diese Aufgabe übernahm schließlich die pantheistische Aesthetik der Schule Hegels.

Wer noch an einen persönlichen Gott glaubt, der darf sich nach Vischer keine Hoffnung machen, die schönen Künste und ihre Wissenschaft zu verstehen: denn „der Theismus schließt den Standpunkt der Aesthetik in Wahrheit aus". Und es ist eine irrige „Meinung, daß das Absolute" (Gott) „zu den seyenden Gegenständen gehöre: dasselbe wird vielmehr, aber nur als Schein, durch das Schöne erzeugt"; das will sagen, Wirklichkeit, aber doch nur scheinbare, hat Gott einzig in den Werken der schönen Künste. Nämlich „daß es zwei Welten, Gott und Mensch, neben einander gibt, ist eigentlich ein Widerspruch: denn der Gott ist der ideale Mensch". Damit sind wir der Sache schon unmittelbar nahe gekommen. Wo findet sich „der ideale Mensch" oder „das Ideal" des Menschen? Einzig in den Werken der schönen Künste, wie wir eben noch von Vischer selbst hörten. Und welche unter den schönen Künsten

*) d. h. der oben, S. 603 f., besprochenen Venusstatue von Praxiteles, welche die Bewohner der Insel Cos zu unanständig fanden.

stellt dieses Ideal, „der Menschheit Götterbild" oder „die Unsterbliche, die göttliche Gestalt", wie Schiller sich ausdrückt, am vollkommensten her? Offenbar keine andere, als die Sculptur: ist ja doch sie es, welche „das Ideal der architectonischen Schönheit, die Repräsentantin der menschlichen Gattung, die Göttin von Cnidus" geschaffen hat. „Es ist längst erkannt," sagt darum Vischer mit voller Zuversicht, „daß keine andere Kunst so wie diese das Ideal selbst gibt" *).

Vielleicht erleben wir es noch, daß man das Ideal von Cnidus, „die Hetäre" des Praxiteles wie Athenagoras sie nannte, oder das etwas weniger schamlose Ideal im Louvre, die Göttin der Lust von Melos, auf den Altar stellt, und in ihm „den Gott" anbetet, den „idealen Menschen". Dann hätten wir sie ja endlich wieder, die schönen Tage von Corinth und Cypern, die Schiller einst zurückwünschte, —

„Da man deine Tempel noch bekränzte,
Venus Amathusia" **).

---

*) Vgl. Vischer, „Aesthetik" Bd. 1. §. 52 und §. 24. Bd. 3. §. 606.

Insofern die angeführten Sätze Vischers einen Leser über die Richtung des armen Mannes etwa noch in Zweifel ließen, sollen hier noch einige folgen.

„Der Inhalt der Religion scheint ihr selbst ein Gegenstand, der ohne sie und außer ihr da sey. Daß dies nicht Wahrheit ist, folgt aus allem Bisherigen. Die Religion setzt die absolute Idee als rein vollendet in Gott als einem Einzelnen oder in Göttern als Einzelnen, näher bestimmt zur Idee der Menschheit als rein vollendet im Sohne Gottes u. s. w. Indem sie nun daran geht, die Eigenschaften und Thätigkeiten dieser Wesen, welche einzelne seyn sollen, sich aus einander zu setzen, hebt sie unvermerkt das Subject dieser Thätigkeiten als einzelnes auf, Gott wird als allgegenwärtig und unzeitlich durch alle Zeit wirkend und schaffend im Universum, der Sohn Gottes ebenso in der besonderen Beziehung zum sittlichen Leben der Menschheit gefaßt u. s. w., d. h. sie sind keine Einzelnen mehr, sondern der Geist des Ganzen. Die Religion merkt aber diese Auflösung, die sie selbst vornimmt, nicht, sie glaubt trotz dem Widerspruch an die Gegenständlichkeit ihrer Vorstellung. Die Schönheit wird sich dagegen als eine Macht erweisen, welche diesen verwechselnden Glauben auflöst, also weit entfernt, ihren Inhalt als reinen Gegenstand von der Religion zu entlehnen, vielmehr die Bestimmung dieses Inhalts, wonach er Gegenstand ist außer dem Glauben der ihn glaubt, aufhebt. Der Glaube womit die Religion glaubt, nicht das was dieser Glaube glaubt, ist die Bedeutung der Religion." Vischer, „Aesthetik" Bd. 1. §. 25. — Nescio quomodo nihil tam absurde dici potest, quod non dicatur ab aliquo philosophorum. Cic. de divinat. 2. c. 58. n. 119.

**) „Die Götter Griechenlands".

Viertes Kapitel.

Die Sculptur und die Malerei als religiöse Künste.

§. 1.

Die Stellung dieser zwei Künste der religiösen Architectur gegenüber.

I.

In Hellas galt das Werk der Sculptur nicht als das Bild des Gottes, sondern als der Gott selber; Beweise aus der heiligen Schrift, Lucian, St. Augustin, Theodoret von Cyrus, und aus verschiedenen Zügen nach A. Feuerbach. Aus diesem Umstande erklärt sich sowohl die ganz einzig dastehende hohe Vollendung der griechischen Plastik, als die Thatsache, daß dieselbe sich unabhängig von der Architectur und durchaus selbständig entwickelt hat.

416. Der Apostel, als er in der Mitte des Areopags das Evangelium des Kreuzes verkündigte, fand es nothwendig, im Beginne seiner Predigt die Einwohner von Athen ausdrücklich zu belehren, daß „Gott, der die Welt erschaffen und Alles was darin ist, der Herr über Himmel und Erde, nicht in Tempeln wohne die von Menschenhänden erbaut sind. Und wir dürfen nicht glauben," setzte er hinzu, „als ob die Gottheit dem Golde, dem Silber oder Steine, dem Gebilde des Menschengeistes und der Kunst, gleichartig wäre" *). In Hellas galten nämlich die Götterstatuen, namentlich dem Volke, nicht als Bilder der Götter, sondern sie selbst waren die Götter die man verehrte. In diesem Sinne heißen die Statuen bei Lucian „die sichtbaren Götter", θεοὶ ἐμφανέες **). Und der Verfasser eines Werkes das man dem Hermes Trismegistos zuschrieb, unterscheidet, wie St. Augustin berichtet, zwei Klassen von Göttern: „die Einen sind gemacht von dem obersten Gott, die Anderen von Menschen. Wer das hört," fährt Augustin fort, „der wird es so auffassen, als ob es sich dabei um die Bilder der Götter handle, insofern diese allerdings das Werk der Menschenhand sind. Aber nach Hermes ist das sichtbare und greifbare Bild gleichsam der Leib des Gottes, und es wohnt in demselben ein Geist welcher Macht besitzt, und sowohl den Menschen Schaden zuzufügen im Stande ist, als auch manche Wünsche derer zu erfüllen, die ihm Anbetung und göttliche Verehrung erweisen. Einen solchen unsichtbaren Geist vermittelst einer gewissen Kunst mit der sichtbaren Statue verbinden, so daß diese, als das dem

*) Apostelgesch. 17, 24. 29.

**) Lucian. de Syria Dea. (Opp. ed. Schm. 8. p. 173.)

Geiste geweihte und ihm überantwortete Bild desselben, gleichsam ein beseelter Leib wird, das nennt Hermes ‚Götter machen'; und die große und geheimnißvolle Kunst, in solcher Weise Götter zu machen, ist nach seiner Behauptung Menschen zu Theil geworden" *).

Anselm Feuerbach führt eine Menge sowohl von Zeugnissen als von Thatsachen an, aus denen die bezeichnete Auffassung unverkennbar hervorgeht. Der Gott und seine Statue waren unzertrennliche Begriffe, und Alles was jenem zukam, wurde auf diese übertragen. An die Statue richteten sich die Hymnen und die Gebete; ihre Kniee wurden in Augenblicken der Noth umfaßt. Der Tempel galt als der wirkliche Wohnsitz des Gottes dem er geweiht war: hier hatte sich derselbe im buchstäblichen Sinne des Wortes häuslich niedergelassen. Die Statuen anderer Götter die ihm nahe verwandt, oder die als seine besonderen Freunde angesehen wurden, waren zur Gesellschaft um ihn versammelt; selbst für den nöthigen Hausbedarf war gesorgt. Ganz wie lebende Wesen wurden die Statuen gehegt und gepflegt: sie wurden bekränzt, gesalbt, gebadet, sogar mit Possenspielen erlustigt. Man bot Alles auf, um ihnen ihren Wohnsitz angenehm zu machen. Denn sie konnten denselben verlassen, und ihn mit einem glücklicheren Boden vertauschen: es lag aber überaus viel daran, daß einem solchen Unglück vorgebeugt wurde. Denn solange einer bedrängten Stadt das Bild ihres Schutzgottes nicht entrissen wurde, war noch nicht alle Hoffnung geschwunden; aber man besorgte oft, die Statue möge selbst zu dem Feinde übergehen, und so die verwaiste Heimath dem Verderben preisgegeben werden. Als Tyrus von Alexander belagert wurde, legte man, in Folge eines Traumgesichtes, der Statue des Apollo goldene Ketten an, und befestigte dieselben an dem Altar des Hercules, damit dieser den Gott zurückhalte **). In Griechenland gab es Statuen die von jeher Fesseln getragen hatten, damit man ein für allemal ihrer Treue versichert wäre: so die Aphrodite Morpho zu Sparta, und ebendaselbst die Statue des Enyalios. Götterbilder, der erstürmten Stadt entrissen, waren erst das Zeichen des vollendeten Sieges; und mit ihnen wurde ihre schirmende Macht auf fremden Boden verpflanzt, um dort gleichsam neue Wurzel zu schlagen. Mitunter gebot ein Orakelspruch, das Götterbild eines fremden Volkes dem Vaterlande einzuverleiben; Statuen von anerkannter Segenskraft, wie die der Aeaciden, erbat man sich in entscheidenden Momenten als Bundesgenossen und Mitkämpfer von ihren Besitzern, und holte sie feierlich ab. Eine Sage bei Servius läßt sogar eine Statue des Apollotempels zu Delphi, in eigener göttlicher Kraft nach Corcyra wandern, und die Mauern dieser Stadt vertheidigen.

*) Aug. De civit. Dei, 8. c. 23. n. 1.

**) Quasi illo deo Apollinem retenturo. Curt. 4. p. 98.

In der Regel schlummerte zwar die dämonische Kraft, mit welcher die Gegenwart der Götter in ihren Statuen diese erfüllte; aber sie konnte von außen geweckt werden, und trat dann wunderthätig ins Leben. So wurde manchen Statuen selbst das Vermögen der Weissagung zuerkannt, wie jenem Bilde der Hecate das Theagenes immer mit sich trug, und um Rath befragte. Noch Pausanias sah auf dem Markte von Pharä in Achaia ein Bild des Hermes, an welches man sich unmittelbar zu wenden hatte, um über die Zukunft belehrt zu werden: man sagte der Bildsäule sein Anliegen ins Ohr, und die erste Stimme die sich hören ließ, nachdem man den heiligen Bezirk verlassen hatte, galt als Orakel. Anderwärts hatte man von den Lippen der Statue selbst das Wort des Gottes vernommen; wie denn nach Plutarch und Valerius Maximus zu Rom eine Bildsäule der Fortuna mit eigenem Munde ihre Zufriedenheit zu erkennen gab über die Art, wie sie geweiht worden war. Zu Daphne aber wollte man von der Apollo-Statue des dortigen Tempels den Klang der Cither gehört haben*).

Alle diese Thatsachen wird, wer nur Einiges von den Erscheinungen des Spiritismus in den letzten drei Jahrzehnten gehört, weder unwahrscheinlich noch unerklärlich finden. Uebrigens standen allerdings nicht alle Götterstatuen unter der angegebenen Rücksicht in gleichem Ansehen. Es gehörte eine höhere Kraft dazu, die beseelten von den nicht beseelten zu unterscheiden: so heißt es bei Suidas von Heraiscus, er sey von Natur im Stande gewesen, „unter den heiligen Statuen die lebendigen und die nicht lebendigen zu erkennen". Weiter waren es nicht in allen Fällen böse Geister, welche in den als lebendig geltenden Statuen wirkten: mitunter mußte der Betrug der Götzenpriester sie ersetzen. Theodoret von Cyrus erzählt im letzten Buche seiner Kirchengeschichte, wie ein Bischof von Alexandria, Theophilus, der dritte Nachfolger Athanasius' des Großen, die Götterstatuen in jener Stadt zerstörte, und dabei die Betrügereien der Priester an den Tag brachte. „Dieselben verfertigten, theils aus Erz theils aus Holz, Götterbilder die inwendig hohl waren; diese stellten sie an der Wand des Tempels in solcher Weise auf, daß sie durch einen von außen unsichtbaren Zugang in das Innere eintreten konnten. Von dort aus gaben sie dann je nach den Umständen ihre Anweisungen, und das betrogene Volk that gewissenhaft, was der Gott befohlen hatte" **). Aber auch dieses Zeugniß bestätigt nur den Satz, den wir im Anfange ausgesprochen haben: die Götterstatue war, dem Glauben der Heiden nach, nicht das Bild des Gottes, sondern der Gott selber. Ist es nothwendig, daß wir noch auf das Zeugniß des heiligen

*) Nach Feuerbach, S. 21 ff. (Cit. 344.)

**) Theodoret. Ecclesiast. histor. l. 5. cap. 22.

Geistes verweisen, bei dem Propheten Daniel 14, 5, im Buche der Weisheit 13, 10 ff., und an anderen Stellen?

417. Zu welchem Zwecke wir aber jenen Satz hier betonen, das ist in der Ueberschrift bereits angedeutet. Man hat schon oft darauf hingewiesen, daß bei den Griechen sich die Plastik am entschiedensten von der Baukunst losgetrennt und selbständig entwickelt, und daß sie eben darum in Hellas auch eine so hohe Stufe von eigenthümlicher Vollkommenheit habe erreichen können*). „Die Kunst", schreibt in diesem Sinne Lübke, „in welcher die Griechen vorzüglich allen andern Völkern voranstanden, und immer voranstehen werden, war die Plastik" **). Was die in diesen Worten ausgedrückte Thatsache angeht, so vermögen wir unserseits dieselbe als wirklich nur in sofern anzuerkennen, als man in den Leistungen der Plastik bloß die technische Vollendung derselben ins Auge faßt, und von ihrem ästhetischen oder kalleotechnischen Werthe absieht. Indeß nicht um diese Frage ist es uns augenblicklich zu thun, sondern um den Grund der erwähnten historischen Erscheinung. Nicht, wie Lübke (a. a. O.) meint, „in der Naturanlage der Griechen, die eine wunderbare Einheit von Natur und Geist darstellt", dürfte dieser Grund zu suchen seyn, sondern einfach in der Thatsache die wir in der vorigen Nummer festgestellt haben.

Die Aufgabe der Plastik in Hellas war ja unbedingt die höchste die sich denken läßt: nicht das todte Bild des Gottes, sondern den beseelten oder doch zu beseelenden Gott selbst zu schaffen sah sie sich berufen. Lag in diesem ihrem Berufe für sie naturgemäß die mächtigste Aufforderung, unermüdet nach der höchsten Vollendung zu ringen, so stand sie zugleich durch denselben hoch über jeder anderen Kunst. Und was insbesondere die religiöse Architectur betrifft, so konnte diese um so weniger beanspruchen, daß die Plastik sich ihrem Dienste hingebe und abhängig von ihren Bedürfnissen sich entwickele, als ja gerade sie sich an erster Stelle angewiesen sehen mußte, für die Verherrlichung dessen was die Plastik geschaffen, ihre ganze Kraft einzusetzen. Denn der Tempel galt lediglich als der Wohnsitz des von der Plastik erzeugten Gottes; nur um seinetwillen wurde derselbe erbaut, nur ihn hatte man im Auge bei allen Einrichtungen welche darin getroffen wurden; für die gemeinsamen religiösen Handlungen des Volkes war er nicht bestimmt. So hoch der Besitzer des Hauses über diesem selber, eben so hoch mußte mithin in Griechenland die Plastik über der Baukunst stehen.

---

*) Vgl. F. Schlegel, S. 177. (Cit. 489.)

**) Lübke, Bd. 1. S. 111. (Cit. 342.)

II.

Die Lehre der Kirche von der Bestimmung der religiösen Sculptur und Malerei. Unter welcher Rücksicht, außer den Thatsachen der übernatürlichen Offenbarung, auch solche die der Geschichte der Kirche angehören, ihre rechtmäßigen Vorwürfe bilden. Ihre wesentliche Bestimmung nöthigt die zwei bildenden Künste, als die eigentlichste und vorzüglichste Stätte ihrer Thätigkeit das Gotteshaus zu betrachten; anderseits müssen sie sich berufen sehen, die religiöse Architectur zu ganzer Vollendung der ihr eigenen Schöpfungen zu unterstützen. Der von Gott gesetzten Ordnung gemäß stehen sie folglich dieser Kunst gegenüber in dem Verhältnisse der Unterordnung und Abhängigkeit; und darin daß sie dieser Ordnung sich fügen, liegt eine wesentliche Bedingung ihrer Blüte. Ein unberechtigter Vorwurf gegen die gothische Architectur.

418. Eine durch und durch andere Aufgabe, als in den Tagen ihrer „classischen" Blüte, haben die zwei bildenden Künste unter den christlichen Völkern zu erfüllen. „Die Bilder im Gotteshause", schrieb einst Gregor der Große an den Bischof Serenus, und an Secundinus einen Einsiedler, „sollen für die gewöhnlichen Leute das seyn, was für Gebildete die Bücher sind. Das Volk soll durch dieselben belehrt werden, soll durch sie erfahren, wie es sein Leben einzurichten habe; die Bilder sollen durch die Thatsachen welche sie darstellen, die Gemüther zu religiösem Ernste, zur Furcht Gottes, zur Liebe unseres Erlösers wirksam anregen" 339). In voller Uebereinstimmung hiermit hat das Concil zu Trient folgendermaßen entschieden. „Die Gemälde und anderartige" (plastische) „Bilder, welche die historischen Momente des Werkes unserer Erlösung darstellen, unterweisen die Christenheit, und gewöhnen dieselbe, der einzelnen Wahrheiten des Glaubens zu gedenken, und sie fort und fort zu beherzigen. Ueberhaupt gereichen religiöse Bilder jeder Art der Christenheit zu großem Vortheil. Denn wie sie einerseits ihr die Erweise der Liebe und die Gnaden nahe legen, welche Christus der Herr ihr hat zu Theil werden lassen, so führen sie ihr anderseits die Wunder vor Augen, die Gott durch seine Heiligen wirkt, sowie die zum Guten anregenden Beispiele dieser Letzteren: Alles dazu, damit ein Jeder Gott dem Herrn dafür Dank sage, sein Thun und seine Gesinnung dem Vorgange der Heiligen gemäß einrichte, und sich getrieben fühle, Gott anzubeten, ihn zu lieben, und ein gottesfürchtiges Leben zu führen" 340). Diese Lehre, befiehlt das Concil, sollen die Bischöfe mit eifriger Sorgfalt verkündigen; und es verhängt schließlich die Strafe des Bannes über jeden Christen, welcher den ausgesprochenen Grundsätzen zuwiderlaufende Anschauungen aufstellen oder festhalten wollte.

Darum weist denn auch der römische Katechismus die Seelsorger

an, über den Zweck der religiösen Bildwerke das Volk in diesem Sinne zu belehren: „dieselben seyen dazu angefertigt, damit der Christ durch sie die Thatsachen des alten und des neuen Testaments kennen lerne, und derselben öfter gedenke, durch diese Erinnerung aber an die Thaten Gottes und an sein Wirken mächtig angetrieben werde, Gott zu lieben und ihm zu dienen; und in ähnlicher Weise würden im Gotteshause Bilder von Heiligen angebracht, damit man die Letzteren verehre, und sich aufgefordert fühle, in Gesinnung und Wandel ihrem Beispiele zu folgen" *).

Was diese Zeugnisse lehren, ist genau dasjenige, was wir in den früher **) gegebenen Definitionen bereits kurz zusammengefaßt haben: die zwei bildenden Künste insofern sie als religiöse auftreten, sollen der übernatürlichen Offenbarung angehörende Thatsachen, die eine in stereometrischen die andere in planimetrischen Gestaltbildern, so darstellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Christenheit zu erbauen. Die Zeugnisse bestätigen mithin die Uebereinstimmung unseres Systems mit der Wahrheit; überdies enthalten dieselben zugleich die volle Erklärung des Begriffs, den wir in unseren Definitionen mit dem Worte „erbauen" ausgedrückt haben.

419. Aber fehlt nicht in den Letzteren, insofern darin die Vorwürfe der zwei bildenden Künste angedeutet werden, ein Element, welches das Concil sowohl als der römische Katechismus ausdrücklich nennen, nämlich die Züge aus dem Leben der Heiligen?

Zunächst gibt es nicht wenige Heilige, sowohl des neuen als des alten Bundes, welche die Offenbarung uns kennen lehrt: wir erinnern nur an das erste Menschenpaar, Abel, Noe, Abraham, Moyses, Job, David, Judith, Esther, die Propheten, Johannes Baptista, St. Joseph, die Apostel, den ersten Märtyrer, — der heiligen Mutter Gottes gar nicht zu gedenken. Indeß auch von jenen weit zahlreicheren Heiligen, deren Leben in die Zeit nach dem Abschlusse der Offenbarung fiel, haben freilich ohne Zweifel die Worte des Concils zu gelten. Diese Heiligen, und ihre Werke und Schicksale, können nun allerdings nicht als Thatsachen bezeichnet werden, welche unmittelbar der Offenbarung angehören. Aber es ist zu beachten, daß wie die bildenden so auch die übrigen religiösen Künste, wo sie Erscheinungen aus dem Leben dieser Heiligen behandeln, das niemals um dieser Erscheinungen selbst willen zu thun haben, sondern zunächst lediglich, insofern dieselben einen geeigneten Ausdruck, eine angemessene Illustration bilden für irgend eine Thatsache der Offenbarung. Ein Gemälde z. B. das ein Martyrium verherrlicht, will uns die Thatsachen nahe legen welche in den Worten des

*) Catechism. Rom. p. 3. c. 2. n. 14.

**) N. 386. S. 577. N. 391. S. 584.

Herrn enthalten sind: „Wer um meinetwillen sein Leben verliert, der wird es finden", und „Selig sind die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen", und „Bleibe treu bis zum Tode, und ich gebe dir die Krone des Lebens", und hundert andere. Die einfach edle Statue des heiligen Bruno in der Kirche Santa Maria degli Angeli zu Rom (von dem französischen Künstler Houdon) weist uns auf alle jene Thatsachen der Offenbarung hin, auf welche sich die Lehren von der Selbstverläugnung, der Entsagung und der Buße gründen. Doch es ist wohl nicht nöthig, daß wir uns durch weitere Beispiele erklären. Wer die Formularien des Meßbuches für die Feste der Heiligen kennt, sowie die Psalmen und Responsorien und Antiphonen des Breviers, und die für die erste und dritte Nocturn in demselben gegebenen Lectionen, dem kann es nicht schwer seyn, zu jeder guten Darstellung eines Zuges aus dem Leben eines Heiligen die Thatsachen der Offenbarung zu bezeichnen, für welche jene die Illustration bildet.

Nur unter dieser Rücksicht, wir wiederholen es, bilden die Erscheinungen welche die Geschichte der Kirche in dem Leben ihrer Heiligen umschließt, den angemessenen Vorwurf für die religiösen Künste. Denn die Leuchte des übernatürlichen Lebens ist für die Christenheit nicht menschliches Thun als solches und für sich, mag es noch so groß seyn und noch so bewunderungswürdig, sondern einzig die übernatürliche Wahrheit, das Wort Gottes. Es war darum ein sehr richtiges Verfahren, das den Werth des schönen Buches noch um ein Bedeutendes erhöht, wenn Alban Stolz in seinem „Die heilige Elisabeth" an das Ende eines jeden der zahlreichen Abschnitte eine dem Inhalt entsprechende Stelle aus der heiligen Schrift gesetzt hat.

420. Aus der hiermit festgestellten Bestimmung der Vorwürfe der zwei bildenden Künste und ihrer Aufgabe, ergibt sich nun ihre Stellung der religiösen Architectur gegenüber von selbst.

Nicht ohne Grund redet sowohl Gregor der Große und das Concil zu Trient als der römische Katechismus an jenen Stellen, denen wir ihre in der vorletzten Nummer angeführten Worte entnommen haben, zunächst und vorzugsweise von den religiösen Bildwerken im G o t t e s h a u s e 341). Sollen ihre Werke die Christenheit erbauen, also r e l i g i ö s e, übernatürliche Thätigkeiten in den Seelen veranlassen, dann kann es den bildenden Künsten keineswegs gleichgültig seyn, ob die Eigenthümlichkeit des Ortes wo jene dem Beschauer entgegentreten, die von ihnen beabsichtigte Wirkung unterstützt, oder beeinträchtigt. Wie aber an vielen Orten die Umstände mehr oder weniger das Letztere mit sich zu bringen pflegen, so gibt es schlechthin keinen Ort, der sowohl vermöge seiner eigenen Bedeutung und Beschaffenheit, als auf Grund der heiligen Handlungen die sich innerhalb seiner Mauern vollziehen, in solchem

Maaße dazu angethan wäre, jene Wirkung mächtig zu fördern und zu verstärken, wie die Schöpfung der religiösen Architectur, das Gotteshaus. In ihrem eigenen Interesse haben darum die bildenden Künste eben dieses als den eigentlichen Ort für ihre religiösen Arbeiten zu betrachten.

Dazu kömmt aber noch, daß auch ihrerseits die Architectur sich angewiesen sieht, für die Vollendung ihrer eigenen Werke die Hülfe der zwei anderen Künste in Anspruch zu nehmen. An die Erstere stellten wir im achten Abschnitte die Forderung, daß sie in dem Gotteshause die vorzüglichsten Thatsachen zum Ausdruck zu bringen suche, von denen die Geschichte des Reiches Gottes und seiner Kirche getragen wird; wir zeigten bald darauf, wie namentlich die gothische Richtung dieser Forderung in vorzüglicher Weise zu entsprechen wußte: aber wir sahen uns dabei doch schließlich zu der Bemerkung veranlaßt, daß es über die Kräfte der Architectur gehe, auch nach dieser Seite hin ganz Vollendetes zu leisten, und zwar deßhalb, weil sie, wo es sich um Thatsachen handelt, dieselben nicht eigentlich darzustellen, sondern nur in symbolischer Weise mehr oder weniger dunkel anzudeuten vermag*). Gerade das nun was in dem Gotteshause die Architectur dargestellt zu sehen wünschen muß, ohne selbst im Stande zu seyn es anders als unvollkommen auszudrücken, gerade das bildet, wie wir vorher sahen, ihrer ganz eigentlichen Bestimmung nach den Vorwurf der religiösen Plastik und Malerei: alle jene Thatsachen, welche die Geschichte des Reiches Gottes nach seiner ganzen Ausdehnung umschließt, von den Tagen der Schöpfung bis zu seiner Vollendung im Weltgerichte und in der an dasselbe sich schließenden ewigen Vergeltung. Wie mithin ihre eigene Bestimmung die zwei bildenden Künste darauf hinweist, den Ort für die Entfaltung einer segensreichen Wirksamkeit an erster Stelle in den Schöpfungen der religiösen Architectur zu suchen, so dürfen dieselben von vorn herein darauf rechnen, daß sie dieser, als für die große ihr gewordene Aufgabe geradezu unentbehrliche Gehülfinnen, im höchsten Maaße willkommen seyn werden.

Die natürliche Stellung der Malerei und der Plastik der religiösen Architectur gegenüber ist hiernach unverkennbar ein Verhältniß der Abhängigkeit und der Unterordnung. Sie bedürfen der Architectur, weil ihnen ohne dieselbe die Grundbedingung einer erfolgreichen Thätigkeit mangelt, die zur Förderung der durch sie zu veranlassenden religiösen Acte geeigneten Räume; und wenn anderseits freilich auch die Architectur, sollen anders ihre eigenen Werke in der ganzen wünschenswerthen Vollendung dastehen, ihrer nicht entrathen kann, so ist dieselbe doch nicht in der Lage, wenn sie nicht sich selbst opfern will, sie anders als in

*) Vgl. oben N. 337. S. 491. N. 345. S. 505 ff.

ihrem Dienste und in geziemender Unterordnung zur Mitarbeit bei der Lösung ihrer Aufgabe zuzulassen.

Im heidnischen Alterthum bestand freilich das gerade entgegengesetzte Verhältniß; aber wir haben gesehen, warum. Wären die Schöpfungen der bildenden Künste, gleich den Götterstatuen in Hellas, das Höchste was es auf dieser Erde gibt, dann würde freilich auch die religiöse Sculptur der christlichen Zeit berechtigt seyn, wie es die griechische war, sich die Architectur dienstbar zu machen, und von ihr die für ihre Bilder geeigneten Räume zu fordern. Aber unvergleichlich viel höher, als selbst die verehrungswürdigsten Darstellungen der Malerei oder der Sculptur, steht in der Kirche Gottes, mit der Verkündigung des Wortes Gottes und den Sacramenten, das Opfer des neuen Bundes in dem Geheimnisse des Leibes und Blutes Christi. Für dieses unvergleichlich viel Höhere die entsprechenden Räume zu schaffen, dazu ist im Christenthum die religiöse Architectur berufen; und weil sie unter allen Künsten an erster Stelle und am meisten unmittelbar diesen höchsten Geheimnissen dient, und weil sie gerade das Wesentlichste und das Bedeutendste für die würdige Vollziehung derselben hervorbringt, darum gebührt ihr unter allen unbestreitbar der höchste Rang. Wollen die bildenden Künste ersprießlich wirken, wollen sie ihrer gedeihlichen Entwickelung zu hoher Blüte nicht selbst hindernd in den Weg treten, dann bleibt ihnen nichts übrig, als der angedeuteten Ordnung sich zu fügen; denn dieselbe wurzelt in der Natur der Dinge und ihrem Wesen, und mit diesen in der Weisheit Gottes: und jedes Bestreben das gegen sie ankämpft oder sie ignorirt, muß darum immer mißlingen. Es ist sicher gegründet, wenn vor Jahren in einer unserer besten Zeitschriften der Gedanke ausgesprochen wurde, die Wiederbelebung der religiösen Malerei während des laufenden Jahrhunderts habe bis dahin nur deßhalb zu so geringen Resultaten, auch für die Malerei selber, geführt, „weil es an dem richtigen Verständniß für die Architectur, als die Königin der Künste, fehlte" *).

Eben darum hat man auch Unrecht, wenn man der gothischen Baukunst daraus einen Vorwurf machen zu können glaubt, daß sie die bildenden Künste beeinträchtige, indem sie der Sculptur fast nur ornamentale Functionen zugestehe, der Malerei nur einen sehr beschränkten Raum gewähre. Wahr ist die Thatsache freilich: aber für eine Schmälerung des Werthes der gothischen Kunst und ihrer Verdienste läßt sie sich keineswegs verwerthen. Die Architectur besitzt eben von Gottes Gnaden das volle Recht unabhängiger und selbständiger Ausbildung; und wenn es ihr gelingt, sich zu einer Höhe der Vollendung zu erheben, auf der sie der Hülfe anderer Künste nur noch in sehr beschränktem Maaße bedarf,

*) Hist.-pol. Blätter, Bd. 68. S. 437.

so kann ihr das nicht allein nicht zum Tadel gereichen, sondern es ist ein Beweis mehr für die Fruchtbarkeit und den Reichthum des Geistes der sie beseelt. Sie ist ja nicht der bildenden Künste wegen da: sondern die bildenden Künste sowohl als die Architectur sind berufen, in einträchtigem Zusammenwirken das nicht „sich selber sucht“, um die Verherrlichung Gottes und die Erbauung derer die ihm anhangen, sich verdient zu machen. Nur, wer sich entweder auf den Standpunkt des hellenischen Göttercultus stellt, oder mit der modernen Aesthetik an die „absolute Relationslosigkeit“ der schönen Künste glaubt, kann durch die Thatsache die wir zugegeben haben, einen Tadel der gothischen Richtung begründen wollen.

§. 2.

Ueber die Schönheit der Gestalten in den Werken der religiösen Plastik und Malerei.

Nachweis, daß die religiöse Plastik und Malerei zu den „schönen“ Künsten gehören. Worin wesentlich der „ästhetische Werth“ ihrer Darstellungen bestehe. Digression über die Frage von der historischen äußeren Erscheinung des Erlösers. In welcher Weise die religiöse Malerei und Plastik bei ihren Gestalten, um den ästhetischen Werth derselben zu erhöhen, auch auf die Regelmäßigkeit des Baues und auf die Carnation bedacht seyn sollen. Es läßt sich keineswegs behaupten, daß die Kunst des Mittelalters diese zwei Elemente principiell vernachläßigt habe. Eine nothwendige Rücksicht für die richtige Beurtheilung älterer Bildwerke.

421. Daß die zwei bildenden Künste wo sie als religiöse auftreten, um ihrer wesentlichen Aufgabe willen darauf bedacht seyn müssen, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben, das ergibt sich aus dem bereits im Anfange dieses Buches*) von uns Gesagten. Ob sie anderseits die Mittel besitzen, unter den entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit, das kann wohl nur der bezweifeln, der weder von ihrer Geschichte etwas weiß, noch jemals Gelegenheit hatte, Schöpfungen wie die Wandmalereien von Eduard Steinle im Chore des Straßburger Münsters**), in der Kirche des heiligen Aegidius zu Münster i. W., und in anderen Gotteshäusern, die Statuen Christi, der heiligen Jungfrau und der Apostel an den Pfeilern im Chore des Domes zu Cöln, die Statuengruppen am Portal und in der Vorhalle des Domes zu Freiburg, welche Schnaase im vierten Bande seiner „Geschichte“ ausführlich beschreibt, oder andere von uns bei

*) N. 235. 236. S. 328 ff.

**) Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 83. S. 17 ff.

verschiedenen Anlässen erwähnte Meisterwerke, irgendwie kennen zu lernen. Die hiermit angegebenen sind aber die zwei Merkmale, die wir im siebenten Abschnitt gefordert haben, damit eine Kunst den „schönen Künsten“ beigezählt zu werden berechtigt sey.

422. Aus den im letzten Paragraphen hinsichtlich der Vorwürfe der zwei bildenden Künste gemachten Andeutungen geht zur Genüge hervor, daß denselben eine reiche Fülle von Erscheinungen geboten ist, welche sich durch inneren ästhetischen Werth und geradezu durch ächte Schönheit in hohem Maaße auszeichnen. Den zwei Künsten selbst fällt lediglich die Aufgabe zu, das in der Geschichte Gegebene oder doch Angedeutete, der Offenbarung und der richtigen Philosophie gemäß, und in treuem Anschlusse an die von der Kirche gutgeheißene Weise, aufzufassen und auszugestalten, und es dann, in plastischer oder graphischer Darstellung, der Christenheit so vorzuführen, daß das erbauende, das heißt das den Glauben, die Furcht Gottes und die Liebe zu ihm fördernde Moment das darin liegt, in lebendiger Klarheit und das Gemüth wirksam anregender Anschaulichkeit hervortritt und sichtbar wird. Die Elemente oder die Mittel die ihnen hierfür zu Gebote stehen, sind der Ausdruck im Gesichte und in der Haltung der Personen, deren Stellung und Beziehung zu einander, die Gewandung, und nicht selten auch symbolische Zugaben.

Wo der Künstler es versteht, diese Elemente mit Umsicht und Verständniß zu handhaben, so daß das eben bezeichnete erbauende Moment zu lebendigem Ausdruck gelangt, da wird der Natur der Sache nach seine Leistung in jedem Falle auch bedeutenden ästhetischen Werth haben. Insbesondere wird dieselbe immer, ob auch meistens neben anderen, Bilder von Personen enthalten, welche durch übernatürlich-ethische Schönheit der Seele hervorragen, und diese ihre innere Schönheit wird in den bezeichneten sichtbaren Elementen zum Ausdruck kommen.

Indeß zur vollen Schönheit des Menschen, wie wir im ersten Buche sahen*), gehört wesentlich auch die zweckmäßige und harmonische Bildung der einzelnen Theile des Leibes, und der Vigor der Lebensfarbe oder, um den Ausdruck Lessings anzuwenden, eine ansprechende Carnation. Dem Gedanken gegenüber den wir zuletzt aussprachen, muß sich darum die Frage erheben, ob denn die bildenden Künste wo sie als religiöse auftreten, nur den Ausdruck, und nicht auch diese zwei Elemente verwenden sollen, um den ästhetischen Werth und damit die religiöse Wirksamkeit ihrer Arbeiten zu erhöhen. Wir sehen in dieser Beziehung von verschiedenen Richtungen der Künste verschiedene Grundsätze befolgt. Es dürfte aber zu vollerer Klärung der gestellten Frage nicht unnütz seyn,

---

*) N. 100. 101. S. 133 ff.

wenn wir, bevor wir dieselbe beantworten, zunächst einen analogen Gegensatz der Anschauungen bezüglich eines anderen Punktes kennen lernen. Derselbe ist an sich zwar anderer Art als der in Rede stehende, dabei aber doch mit demselben nahe verwandt, und zugleich gerade für die bildenden Künste von besonderem Interesse: wir meinen die Frage über die historische Gestalt des Gottmenschen und das Aeußere seines allerheiligsten Leibes, während er auf dieser Erde lebte.

423. Eine irgend zuverläßige Ueberlieferung hierüber — und das Nämliche gilt hinsichtlich der heiligen Jungfrau — war den Kirchenvätern nicht bekannt, wie dieses der heilige Augustin klar andeutet 342). Dadurch war es möglich, daß sich unter ihnen zwei einander entgegengesetzte Ansichten bildeten.

Der älteren zufolge welche, mehr oder minder entschieden, Justin der Märtyrer, Tertullian, Cyprian, Clemens und Cyrillus von Alexandria, Basilius der Große vertreten, war der Herr dem Leibe nach unschön, ohne Wohlgestalt, von unscheinbarem Aeußeren 343). Aber sehr bald machte sich dieser Anschauung gegenüber eine andere geltend. Schon Origenes gesteht dem Celsus zwar noch zu, daß der Leib des Erlösers „unschön" (δυςειδές), aber nicht mehr, daß seine Erscheinung nicht würdevoll, oder seine Statur klein gewesen sey*). Entschiedener redet Chrysostomus. „Die Volksmenge konnte den Herrn nicht lassen, weil sie ihn liebten und bewunderten, und ihn beständig zu sehen verlangten. Denn wer hätte sich gern getrennt von einem Manne der solche Wunder wirkte? wer hätte nicht wenigstens sein Angesicht sehen wollen, und den Mund aus dem solche Worte hervorgingen? Und nicht allein wenn er Wunder wirkte, zog der Herr Aller Augen auf sich, sondern in seiner bloßen gewöhnlichen Erscheinung lag eine übergroße Fülle von Anmuth. Das hatte einst von ihm der Prophet geweissagt: ‚Herrlich in deiner Schönheit bist du vor den Kindern der Menschen.' Freilich heißt es von ihm bei dem Propheten Isaias, daß er ‚nicht Wohlgestalt hatte noch Schönheit'; aber entweder ist in diesen Worten von der unaussprechlichen hohen Schönheit seiner göttlichen Natur die Rede, oder der Prophet hat den Zustand im Auge in welchen den Erlöser sein Leiden brachte, und die Erniedrigung der er sich am Kreuze überantwortete, sowie die Anspruchslosigkeit und Einfachheit, die er sein ganzes Leben hindurch üben wollte" **). Und nicht minder entschieden drückt sich Hieronymus aus in seinem Briefe an die Principia, in welchem er der Jungfrau den 44. Psalm auslegt. Zu dem Verse auf den wir eben den heiligen Chrysostomus sich berufen hörten, „herrlich in deiner Schönheit bist du vor den Kindern der Men-

*) Orig. contr. Cels. l. 6. n. 75. (Maurin. 689.)

**) Chrys. in Matth hom. 27. al. 28. n. 2. (in cap. 8. v. 18.)

schen", bemerkt Hieronymus zunächst, derselbe stehe nicht in Widerspruch mit den Worten aus dem Propheten Isaias, weil in diesen von dem Leiden des Erlösers die Rede sey, — ganz wie in der vorher angeführten Stelle Chrysostomus. Dann setzt er hinzu: „Der Verfasser des Psalmes will nicht etwa sagen, die göttliche Natur des Herrn sey schöner als die Menschen: denn mit dieser läßt sich nichts vergleichen; sondern abgesehen von der Zeit seines Leidens am Kreuze, ist Christus schöner als irgend ein anderer Mensch" 344).

Wie sich aus den Bildern der Katacomben ergibt*), dürfte man in Rom diese Ansicht schon seit den ältesten Zeiten festgehalten haben. Seit dem Ausgange des vierten Jahrhunderts wurde sie die herrschende in der ganzen Kirche; man dachte sich den Erlöser als ein Ideal vollkommener menschlicher Schönheit, und so stellten ihn die Künste dar. Eine genaue von dieser Anschauung ausgehende Beschreibung der äußeren Erscheinung des Herrn findet sich in dem Briefe an den Kaiser Theophilus „Ueber die heiligen verehrungswürdigen Bilder", welcher dem heiligen Johannes von Damascus zugeschrieben wird, nach Combefis und Lequien aber von drei orientalischen Patriarchen herrühren soll. Dort wird berichtet, der Heiland sey in seinem Aeußern seiner jungfräulichen Mutter vollkommen ähnlich gewesen; Constantin habe sein Bild malen lassen „wie ihn die alten Geschichtschreiber schildern: nach diesen aber war er von hohem Wuchse, hatte schöne Augen, zusammengewachsene Augenbrauen, eine große Nase, krauses Haupthaar, lange Finger, den Nacken etwas gebogen, einen dunklen Bart, ein gesundes Aussehen, eine gelbliche (σιτόχρους weizenfarbig) Hautfarbe, wie seine Mutter; seine Stimme klang voll und schön, seine Rede war freundlich und herzgewinnend, seine Erscheinung trug das Gepräge der Ruhe, der Milde, der Sanftmuth und Geduld" **).

An und für sich steht es einem Jeden frei, die eine oder die andere der hiermit wiedergegebenen zwei Ansichten für wahr zu halten; denn wie wir von dem heiligen Augustin bereits vernahmen, die Offenbarung läßt die Frage unentschieden. Was übrigens die erste Ansicht angeht, welche dem Herrn die Leibesschönheit abspricht, so fanden die Vertreter derselben den einzigen eigentlichen Beweis dafür in den Worten des Propheten Isaias 53, 2. 3., wie das schon aus den von uns früher angeführten Aeußerungen von Clemens und Basilius hervorgeht***). Aber die Worte des Propheten berechtigen keineswegs zu einer solchen Folgerung; das heben in den vorher gegebenen Zeugnissen Chrysostomus

*) Vgl. oben N. 282. S. 398.

**) Opp. S. Io. Damasc. ed. Lequien 1. p. 631.

***) Oben, N. 26. S. 43. N. 82. S. 108. Vgl. Orig. contr. Cels. 6. n. 75.

und Hieronymus mit Recht hervor, und Theodoret von Cyrus sagt gleichfalls, daß bei dem Propheten in jenen Versen nur von der Zeit des Leidens des Herrn die Rede sey*). Hervorgegangen seyn dürfte die Ansicht von der wir reden, aus einer einseitigen und zu starken Betonung der Wahrheit von dem geringen Werthe der Leibesschönheit, die sich bei einer strengeren ascetischen Richtung leicht ergeben konnte. Jene Wahrheit haben wir selbst im ersten Buche wiederholt ausgesprochen und begründet; aber etwas Anderes ist es offenbar, der Ueberzeugung seyn, daß die Schönheit des Leibes keinen hohen Werth hat im Vergleich mit der Schönheit der Seele, und etwas Anderes, der Ersteren allen Werth absprechen. Denn, wie wir mit St. Augustin sagten, „nimmst du die eitlen Geister weg, welche dem Untersten nachlaufen als ob es das Höchste wäre, dann ist der Leib nicht Eitelkeit, sondern es leuchtet auch an ihm entsprechende Schönheit"; und mit Ambrosius von Mailand: „Wir sagen gewiß nicht, daß Leibesschönheit Tugend sey; aber wir verachten darum nicht die Anmuth: denn wie der Künstler besser arbeitet in dem gefügigeren Stoff, so glänzt in einem schöneren Leibe die Tugend reiner" **). Und so dürften wir allen Grund haben, uns der jüngeren Ansicht anzuschließen, wie sie namentlich in dem Schreiben an den Kaiser Theophilus ausgesprochen ist.

424. Kommen wir hiernach auf den Gegenstand zurück, von dem wir Veranlassung nahmen, auf dieses Thema einzugehen. Das war die Frage, ob die religiöse Sculptur und Malerei, um ihren Gestalten ästhetischen Werth zu geben, nur den Ausdruck, und nicht auch die zwei anderen Elemente der menschlichen Schönheit verwenden sollen, die harmonische Zweckmäßigkeit des Baues und die Carnation.

Es ist eine unter den Menschen weithin herrschende, freilich leicht zu erklärende Einseitigkeit, vermöge deren man den allgemeinen Begriff der Liebe mit dem der geschlechtlichen Liebe zu identificiren, und dem ganz entsprechend, als Elemente der Schönheit des Menschen nur jene Vorzüge zu kennen pflegt, welche das Individuum für jene des anderen Geschlechtes zum Gegenstande des Wohlgefallens und der Neigung zu machen geeignet sind. Der Irrthum der in dieser Verwechselung liegt, ist übrigens der besseren Philosophie auch des Heidenthums keineswegs entgangen. Wir sahen im ersten Buche, wie Themistius, Aristoteles und Plato die zuletzt bezeichneten Vorzüge, den großentheils sinnlichen Reiz der jugendlich blühenden Erscheinung (ὡραιότης), und die eigentliche wirkliche Schönheit des Menschen (κάλλος) sehr verständlich für zwei ganz verschiedene Dinge erklären***).

---

*) Theodoret. in ps. 44, 3. (ed. Schulze 888.)

**) Oben, N. 27. S. 44 f.

***) Vgl. oben N. 207. S. 292.

Auf Grund dieser Unterscheidung beantwortet sich nun unsere Frage sehr einfach. Wo der Maler oder der Bildhauer darauf hinarbeitet, seine Gestalten mit den mehr sinnlichen Reizen jugendlicher Blüte auszustatten, da wird er nicht allein die eigentliche Wirkung seiner Werke, insofern sie religiöse sind, beeinträchtigen, beziehungsweise vollständig aufheben, sondern auch, von ihrer eigentlichen Bestimmung ganz abgesehen, ihren ästhetischen Werth sehr wesentlich vermindern: seine Bilder mit den „jugendlich blühenden Gestalten ohne Schönheit“ — es sind Plato's Worte — werden nicht besser seyn als die Verse schlechter Dichter, die man, wenn man die Wörter versetzt, nicht wiederkennt. „Jene edle wahre Schönheit“ hingegen, um mit Themistius zu reden, „wie sie in den Schöpfungen der alten Kunst hervortritt, bei denen wer sie schätzen will, der Muße bedarf und eines geübten Auges“, diese muß ohne Zweifel als ein Vorzug gelten, der die erbauende Wirkung religiöser Bildwerke nur fördern, ihren Werth in jeder Beziehung nur erhöhen kann, und darum allerdings immer angestrebt werden soll. Ein Streben dieser Art, wo es mit Umsicht und richtigem Gefühl verbunden ist, wird niemals Gefahr laufen, über die Leibesschönheit den Ausdruck zu vernachläßigen, oder das erbauende, übernatürlich-ethische Moment seines Vorwurfs gegen Carnation und Ebenmaaß der Glieder in den Hintergrund treten zu lassen.

425. „Aber ehemals, und zwar gerade in den Tagen ihrer höchsten Blüte, haben die religiösen Künste die Leibesschönheit ihrer Gestalten vernachläßigt.“

Wir müssen dieser Einwendung gegenüber, insofern es sich um die „Leibesschönheit“ handelt, zwei Momente unterscheiden, die Schönheit des Gesichts, und jene des übrigen Leibes. Die Letztere besteht, bei bekleideten Gestalten, hauptsächlich in der Regelmäßigkeit des Baues und dem richtigen Verhältnisse der einzelnen Theile.

Was nun die Schönheit der Gesichter betrifft, und zwar in dem vorher bezeichneten Sinne des Themistius und seiner zwei Vorgänger, so dürfte sich wohl nicht behaupten lassen, daß dieselbe in Zeiten wo die Künste blühten, vernachläßigt worden sey, und man ausschließlich auf den Ausdruck gesehen habe: denn das hieße, historische Thatsachen einfach verneinen. Und es ist ja auch wohl kaum möglich, einem Gesichte den Ausdruck einer hervorragend edlen Gesinnung, übernatürlicher Würde, göttlicher Hoheit zu geben, wenn demselben die natürlichen Vorzüge einer ansprechenden Bildung mangeln.

Einen Schein von Wahrheit hat dagegen die Einwendung in Rücksicht auf das andere Moment. Es ist wahr, daß in den Gestalten der religiösen Künste aus älterer Zeit das richtige Verhältniß der einzelnen Theile des Leibes und die Harmonie des ganzen Baues mehrfach vermißt

wird. Aber daraus folgt noch nicht, daß jene Zeit in diesen Elementen der Leibesschönheit ein Hinderniß der erbauenden Wirkung ihrer Bildungen sah, und sie aus diesem Grunde von denselben ausschloß. Zum Theil hat die Sache vielmehr ihren Grund ohne Zweifel darin, daß die anatomischen Studien damals überaus mangelhaft gepflegt wurden, und Untersuchungen an der menschlichen Leiche selbst als sehr unstatthaft galten. In Folge hiervon besaßen die Künstler nicht die nothwendigen Kenntnisse, um auch diesen Forderungen der äußeren Schönheit vollkommen entsprechen zu können.

Dazu kömmt aber, insofern es sich um Bildwerke in und an Gotteshäusern handelt, — und solche bilden ja weitaus die Mehrzahl, — noch eine andere Rücksicht. Wir haben im vorigen Paragraphen gezeigt, daß die zwei bildenden Künste der natürlichen Ordnung der Dinge gemäß der Architectur gegenüber in dem Verhältnisse der Unterordnung und Abhängigkeit stehen, daß sie dieser Kunst zu dienen, und ihren Forderungen sich anzupassen berufen sind. Zu allen Zeiten wo sie geblüht haben, wurde dieses Gesetz von den bildenden Künsten gewissenhaft befolgt. Friedrich von Schlegel sah in dem ehemaligen kleinen Augustinerkloster zu Paris die Statuen der alten fränkischen Könige, welche früher in dem Münster zu St. Denis standen, nach der gewaltsamen Zerstörung desselben aber nach Paris gebracht worden waren. Schlegel rühmt die Statuen; dieselben „sind, wie fast alle Bildnisse des Mittelalters, aus Sandstein gehauen, über Lebensgröße, vollständig bekleidet, und schienen mir ungleich vorzüglicher gearbeitet, als viele andere spätere Werke der Sculptur". Aber, fügt er hinzu, „man müßte sie noch an ihrer alten Stelle in der Kirche sehen: so einzeln sind sie durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen. Man muß überhaupt die steinernen Bildnisse in den gothischen Kirchen mehr gleichsam als Schnitzwerk und Verzierungen ansehen, und sie als solche beurtheilen, wie ja auch das Basrelief der Alten seine eigenen abweichenden Gesetze hat, und nicht bloß nach denen der Bildnerei oder Zeichnung beurtheilt werden darf. Der Theil muß dem Ganzen dienen; weil nun in den gothischen Kirchen Alles gerade und schlank in die fernste Höhe strebt, so müssen sich darnach selbst die verzierenden Bildnisse bequemen. Daher der durchgängig gerade Stand der Bilder; endlich selbst das Magere und unverhältnißmäßig Langgezogene, was mir besonders bei den sonst so zierlich und doch sehr schlicht gearbeiteten Bildern der alten Könige auffiel. Man denke sich nur an einer gothischen, schlank in die Höhe schießenden Säule, eine marmorne Figur in antiker Rundung und Kraft, und man wird gleich das Mißverhältniß fühlen" *).

---

*) F. Schlegel, Bd. 6. S. 176 f. (Cit. 489.)

426. Weniger aus Rücksicht auf die zuletzt besprochene Einwendung, als behufs einer richtigeren Beurtheilung der Bildwerke, welche den religiösen Künsten des Mittelalters ihr Daseyn verdanken, lassen wir hier noch eine andere Bemerkung folgen, die den eben gegebenen Gedanken Schlegels allerdings sehr analog ist.

Bezüglich der Leistungen der antiken Sculptur in Hellas versichert Anselm Feuerbach, daß, „wem es um eine Aehrenlese scheinbarer oder wirklicher Fehler" gegen die ideale Schönheit des menschlichen Leibes „zu thun sey, ein Solcher unter den noch erhaltenen Statuen auf eine reichliche Ernte rechnen könne". Zum Beweise hierfür verweist er auf die Mediceische Venus, den Laocoon, den Jupiter Serapis, die Pallas aus der Villa Albani, den Kopf der Niobe in Florenz, und mehrere andere Werke. Dann fährt er fort, — und das ist der Gedanke, um den es uns hier zu thun ist —:

„Alle jene Abnormitäten aber an besseren Statuen verschwinden in der Regel dem Auge, wenn der Beschauer in eine gehörige Entfernung von der Statue zurücktritt. War bei den Alten in früheren Zeiten Alles öffentlich, so sanken auch die Werke der plastischen Kunst erst in der späteren Zeit des römischen Privatluxus zu bloßen Kabinetstücken herab. Früher in den geräumigen Hallen der Tempel und Gymnasien, oder auf offenem Markte aufgestellt, nicht selten wohl von hohen Piedestalen getragen, waren die meisten bestimmt, aus einer gewissen Ferne betrachtet zu werden, und schon durch die Art ihrer Aufstellung gegen jede mikroskopische Kritik geschützt. So Manches was der griechischen Kunst eigenthümlich ist, die Vernachläßigung der Nebenparthien, die Hervorhebung der Grundformen und Flächen, das Arbeiten aus dem Großen ins Große, hängt mit dieser Oeffentlichkeit und Popularität der Kunst zusammen. Manchmal war es vielleicht sogar unumgänglich nöthig, die Verhältnisse einer Statue nicht aufs strengste *in abstracto* zu erfassen, sondern sie für die Ansicht von einem bestimmten Punkte aus zu modificiren. Vitruv schärft dem Baukünstler ein, auf die Täuschung des Auges Rücksicht zu nehmen, und gibt z. B. die Regel, die Säulen an den Ecken der Tempel stärker zu machen als die übrigen, weil jene, eines Hintergrundes entbehrend, schlanker erscheinen. Aehnliche Rücksichten waren dem Plastiker durch die Natur seiner viel freieren Kunst, und ihrer bei weitem ausgedehnteren Bestimmung, noch näher gelegt" *). Und auf ganz analoge Rücksichten mußten sich offenbar die bildenden Künste nicht minder hingewiesen sehen, wo sie im Anschluß an die Architectur für die Herstellung von Gotteshäusern, oder auch von anderen Bauwerken, ihre Thätigkeit entwickelten.

*) A. Feuerbach, S. 167 ff. (Cit. 344.)

§. 3.

Ob es ästhetisch zuläßig seyn, daß die religiöse Sculptur und Malerei ihre Gestalten anders als vollständig bekleidet erscheinen lassen.

Das bezeichnete Verfahren ist nur in sofern zuläßig, als die Erbauung dadurch in keiner Weise beeinträchtigt wird. Das Letztere ist aber sehr leicht der Fall; die Bestimmung ihrer religiösen Bilder für die Gesammtheit verpflichtet deßhalb die Künste, in dem Punkte um den es sich handelt, mit der größten Umsicht vorzugehen. Scenen für welche die philosophische Wahrheit die geziemende Bekleidung von Gestalten nicht gestattet, können als für religiöse Bildwerke geeignet nicht gelten. Das Lendentuch an den Darstellungen des Herrn am Kreuze: die religiöse Anschauung früherer Jahrhunderte, und die Tactlosigkeit der Renaissance.

427. Theoretisch und abstract beantwortet sich die Frage von der Bekleidung der Gestalten auf religiösen Bildern ziemlich einfach. Nämlich, wie wir im siebenten Abschnitte gesehen haben: „Ein religiöses Kunstwerk darf nichts enthalten, wodurch die Mitthätigkeit des heiligen Geistes ausgeschlossen oder beeinträchtigt wird; es soll vielmehr so gearbeitet seyn, daß es dem Sinne des heiligen Geistes, und der Weise in welcher seine Gnade zu wirken pflegt, möglichst entspricht und sich anschließt“; das sind zwei oberste Gesetze der Aesthetik, d. h. der Wissenschaft der schönen Künste*). Sobald mithin durch eine Vernachläßigung in der Vollständigkeit der Bekleidung der volle Einklang des Werkes mit dem Sinne des heiligen Geistes und der Natur seiner Gnadenthätigkeit verletzt wird, muß das Werk als ästhetisch fehlerhaft gelten. Oder kürzer: die wesentliche Bestimmung jedes religiösen Bildes besteht, der Aesthetik zufolge, darin, daß es die Christenheit erbaue; nur in sofern mithin können unvollständig bekleidete Gestalten auf denselben für ästhetisch zuläßig erklärt werden, als sie die Erbauung nicht hindern, oder doch beeinträchtigen.

428. Schwerer, als diese Argumentation, kann im Leben und im concreten Falle die Entscheidung seyn, ob einer Gestalt an der vollständigen Bekleidung so viel mangele, daß dadurch die Erbauung beeinträchtigt wird. Im sechsten Bande seiner Werke gibt Friedrich von Schlegel eine eingehende Beschreibung eines Oelgemäldes von Sebastiano del Piombo, welches er, im Frühjahr 1804, im Louvre zu Paris gesehen. Es stellt das Martyrium der heiligen Agatha dar. „Die Composition ist sehr einfach; die Figuren sind in Lebensgröße, das Bild ist aber doch von geringem Umfang, da die Figuren dicht zusammenstehen. In der Mitte

---

*) Vgl. oben N. 273. S. 384 f.

ganz im Vorgrunde die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt ihr Obergewand; das Untergewand, um Hüften und Lenden gewunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine Säule gelehnt, um welche sich auch ihre Arme zurückbiegen." Die weiteren Personen sind der Prätor mit einem Begleiter, zwei Henker deren jeder mit beiden Händen seine glühende Zange hält, und zwei Soldaten. Das Gemälde gibt die historische Thatsache mit vollkommener Treue. Schlegel ist für dasselbe des höchsten Lobes voll: aber er berichtet zugleich, daß „viele Beschauer, sobald sie hingeblickt hatten, sich schaudernd wieder abwendeten, und den Künstler wegen seiner Wahl tadelten" *).

Da haben wir ein Beispiel der Verschiedenheit des Eindruckes, welchen eine unvollständig bekleidete Gestalt je nach der Verschiedenheit der Gemüther machen muß. Schlegel bewunderte das Bild, und fand in der Betrachtung desselben hohen Genuß; die „Vielen" hingegen deren er erwähnt, mochten es nicht ansehen: es konnte ihnen folglich nicht einmal bloßen ästhetischen Genuß gewähren, geschweige denn sie erbauen. Und der Grund des unangenehmen Eindruckes bei diesen „Vielen" war nicht etwa der Schauder ob der grausamen Marter, deren Vorstellung das Bild wachrief: Schlegel bezeugt selber, daß die nämlichen „Vielen" „mit zufriedener Bewunderung lange vor dem Martyrium der heiligen Agnes von Domenichino, oder dem bethlehemitischen Kindermord des Guido verweilten, ohne vor dem Gemisch von Leichen und in Todesangst Ringenden, den Blutströmen und den wüthenden Geberden im geringsten zu erschrecken, oder sich umzuwenden". Aus diesem Grunde, der überaus verschiedenen Disposition der Gemüther wegen, kann es in concreten Fällen, wie wir sagten, mitunter schwer scheinen, zu entscheiden, in wiefern an Gestalten eines religiösen Bildes eine nicht vollständige Bekleidung zuläßig sey.

Minder schwer würde sich freilich das Richtige ergeben, wenn man Eines berücksichtigte. Die religiösen Werke der bildenden Künste sind nicht für den einen und den anderen ästhetisch gebildeten Gelehrten bestimmt, sondern für die Gesammtheit des christlichen Volkes. Sie sollen sich für Alle eignen, für Jung und Alt, für Kinder und für Erwachsene, für das weibliche wie für das männliche Geschlecht; und sie sollen diesen Allen nicht zur Unterhaltung dienen, nicht zur Befriedigung der Neugierde, sondern zu religiöser Erbauung. Und diese ihre Bestimmung sollen sie erfüllen nicht bloß für Eine Generation, nicht bloß für Ein Volk, das vielleicht an minder züchtige Darstellungen, in Folge welcher Umstände immer, gewöhnt ist, und deßhalb an solchen keinen Anstoß nimmt, sondern für Jahrhunderte, und, bei der durch die Erfindungen der Gegenwart fast vollständig aufgehobenen Trennung der verschiedenen Völker,

*) F. Schlegel, Bd. 6. S. 95. (Cit. 397.)

einfach für die gesammte Christenheit. Wer diese Rücksichten vor Augen hat, und dabei zugleich in der Lage ist, Erfahrungen in Rechnung ziehen zu können, der wird mir schwerlich widersprechen, wenn ich der Ansicht bin, daß die zwei bildenden Künste darauf angewiesen sind, in ihren religiösen Darstellungen, insofern es sich um die Bekleidung der Gestalten handelt, mit der größten Umsicht vorzugehen, wenn sie anders nicht Werke liefern wollen, welche trotz aller technischen Vollendung als für ihren eigentlichen Zweck, die religiöse Erbauung, wenig geeignet, und darum als mißlungen gelten müssen. Wo es an erster Stelle um Erbauung und Andacht zu thun ist, da kann ein wenn auch an sich vielleicht nur unbedeutender Verstoß gegen die christliche Züchtigkeit unmöglich anders, als störend wirken.

Die Darstellung von Scenen für welche die philosophische Wahrheit eine vollkommen geziemende Bekleidung der Gestalten nicht zuläßt, wie z. B. mancher Martyrien, haben aus diesem Grunde die bildenden Künste offenbar zu vermeiden; nicht sie, sondern die Poesie und die Beredtsamkeit, welche ihrer Natur nach minder klare Vorstellungen veranlassen, sind berufen, dieselben zu verherrlichen. Die Fülle des Stoffes die den Ersteren zwei, wenn sie auf solche Vorwürfe verzichten, übrig bleibt, ist immer noch mehr als reich genug, um ihnen alle nur wünschenswerthe Gelegenheit zu bieten, ihren Eifer für die Förderung der Andacht und des christlichen Lebens zu bethätigen*).

429. Keineswegs ein besonders großes Maaß von Umsicht, und noch weniger von Zartgefühl und Ehrfurcht dem Erlöser der Welt gegenüber, scheinen mir die bildenden Künste der letzten Jahrhunderte an den Tag zu legen in der Weise, wie sie den Herrn am Kreuze darzustellen sich gewöhnt haben.

Gregor von Tours (gestorben um 595) erzählt von einem Bilde in der Kirche des heiligen Genesius zu Narbonne, auf welchem der Gekreuzigte gemalt war „mit einer Binde um die Lenden" **). „Da zeigte sich einem Priester, Namens Basilius, in nächtlicher Erscheinung eine Gestalt von drohendem Aussehen, die zu ihm sprach: ‚Ihr insgesammt traget allerlei Kleider, und mich schauet ihr fortwährend nackt an. Geh' schleunigst, und bedecke mich mit einem Gewande.' Der Priester wußte sich die Erscheinung nicht zu deuten, und dachte nicht weiter daran. Die

*) Eine weitere Rücksicht, die gleichfalls auf die religiösen Werke ihre Anwendung findet, werden wir später ausführen, wo wir eine analoge Frage bezüglich der hedonischen Producte der Sculptur und der Malerei zu behandeln haben. Vgl. N. 441.

**) „pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum".

Gestalt erschien ihm ein zweites Mal; aber auch das ließ er unbeachtet. Drei Tage nach der zweiten Vision endlich züchtigte sie ihn zunächst mit schweren Schlägen, und sprach dann zu ihm: ‚Hatte ich dir nicht befohlen, mich mit einem Gewande zu bedecken, damit man mich nicht nackt sähe, — und du hast gar nichts gethan? Jetzt gehe, und bedecke das Bild mit einem Tuche, wenn du nicht sehr bald sterben willst.‘ Sehr erschreckt, theilte jetzt der Priester die Sache dem Bischofe mit; dieser ließ über das Bild sofort einen Schleier ausspannen; und so verschleiert“, schließt der heilige Gregor, „sieht man dasselbe noch gegenwärtig“ *).

Ob diese Geschichte, welche dem sechsten Jahrhundert angehört, in allen Punkten vollen Glauben verdient, kann dahingestellt bleiben. So viel geht aus dem Berichte jedenfalls hervor, daß es in jener Zeit gottesfürchtige und gelehrte Männer gab, welche in der zu sparsamen Bekleidung der Bilder des Gekreuzigten eine Verletzung der Ehrfurcht sahen, die wir dem für uns Mensch gewordenen Sohne Gottes schuldig sind. Und das Nämliche beweisen andere Thatsachen. Den ersten Jahrhunderten können dieselben freilich nicht angehören; denn in diesen scheinen Bilder des Herrn am Kreuze äußerst selten, oder gar nicht in Gebrauch gewesen zu seyn: man bediente sich an deren Stelle symbolischer Darstellungen. Aber am Ausgange des sechsten Jahrhunderts stellte die Kirche zu Jerusalem den Erlöser am Kreuze vollständig bekleidet dar, mit Tunica und Pallium **). Auf den Bildern aus dem siebenten und achten Jahrhundert erscheint der Gekreuzigte meistens gleichfalls noch ganz bekleidet, aber nur mit einem bis auf die Füße herabgehenden Unterkleide mit kurzen Aermeln, oder auch ohne Aermel ***). Gegen das Ende des achten Jahrhunderts fing man an, die obere Hälfte dieses Unterkleides wegzulassen, so daß der Leib des Herrn nur von der Mitte nach unten hin bedeckt blieb. Und auch diesen Rest von Bekleidung ließ man, bereits vom neunten Jahrhundert an, kürzer werden; mitunter indeß wurden zu jener Zeit, und selbst im zehnten, elften und zwölften Jahrhundert noch, ganz bekleidete Crucifixe gemacht †).

„Während der ganzen mittleren und spätromanischen, sowie auch während der gothischen Kunstepoche reicht der Lendenschurz (perizonium) meistens von der Brust bis auf die Kniee. Die Künstler der Spätgothik verkürzten denselben. Aber das Meiste hat die Periode der Renaissance

---

*) Gregor. Turon. „Miraculor.“ al. „de gloria Martyrum“ l. 1. c. 23. pag. 745. s.

**) Garrucci, Storia della arte cristiana, vol. 1. libr. 2. c. 1. pag. 54.

***) Colobium, κολόβιον.

†) Martigny, *Crucifix*, p. 228. (Cit. 492.) Garrucci, l. c. P. J. Münz, Zur Geschichte des Kreuzes und Crucifixes, in „Der Katholik“ 1867, Bd. 17. S. 479 f.

dazu beigetragen, daß das breite Lendentuch der romanischen und der früheren gothischen Perioden, das zuweilen auch noch ‚Tunica' und ‚Herrgottsrock' genannt wird, zu einem schmalen fliegenden Bandwimpel zusammenschrumpfte" *). Bei ihrer Passion für die Anatomie hätte sie ohne Zweifel am liebsten auch diesen noch fallen lassen; bei einer Statue des Auferstandenen wenigstens, zu Rom in Santa Maria sopra Minerva, hatte Michel-Angelo diese Kühnheit, indem er dieselbe vollständig nackt bildete. Wo Lessings Grundsätze herrschen, da gilt natürlich der Herr am Kreuze gerade deßhalb als ein geeigneter Vorwurf für die Sculptur, weil er nur wenig bekleidet seyn muß. „Die christlichen Gegenstände", heißt es in diesem Sinne bei Riegel, „sind ihrer Natur nach wenig für die Plastik geeignet . . Doch aber sind sie das ganze Mittelalter hindurch häufig gebildet worden, und einige derselben haben in der That sich für die Bildnerei bewährt. Vor Allem ist dies die Kreuzigung, die in dem ausgespannten, fast ganz nackten Körper eine reiche Entfaltung des Organismus, und dazu einen innigen Ausdruck unschuldigen Leidens und großen Schmerzes zuläßt" **).

Was die historische Frage betrifft, ob der Herr thatsächlich ganz nackt an das Kreuz geschlagen wurde, so ist dieselbe unentschieden. Benedict XIV., Martigny, Garrucci bejahen sie; nach Münz dagegen waren die Lenden des Heilandes mit einem Tuche umgürtet ***). Ein entscheidender Beweis dürfte sich so wenig für die eine wie für die andere Ansicht führen lassen. Indeß den bildenden Künsten sowohl als der Aesthetik kann das vollkommen gleichgültig seyn. Denn auf Grund der zwei von uns bezeichneten Rücksichten ist an Darstellungen des Gekreuzigten das Lendentuch schlechthin unerläßlich; und es wäre ein gewaltiger Irrthum, wenn die Renaissance etwa meinen wollte, als ob durch die von ihr durchgeführte Verminderung dieses Tuches die Crucifixe an religiösem, oder auch nur an rein ästhetischem Werthe gewonnen hätten.

---

*) P. J. Münz, a. a. O.

**) Riegel, S. 158. (Cit. 567.) Die gesperrten Worte sind von mir unterstrichen.

Der Gedanke Riegels, wonach „die christlichen Gegenstände ihrer Natur nach wenig für die Plastik geeignet seyn" sollen, geht aus der im dritten Kapitel (§. 1. S. 588 ff.) von uns widerlegten Lehre freilich mit Nothwendigkeit hervor; aber eben so offenbar steht derselbe mit der Wissenschaft sowohl als mit der Geschichte der bildenden Künste in Widerspruch.

***) Benedict. XIV. *De festis D. N. I. C.* l. 1. c. 7. n. 88. (opp. tom. 10.) Martigny und Garrucci a. a. O. Münz a. a. O. S. 332 f.

§. 4.

Die „Verweltlichung" der religiösen Plastik und Malerei, als Folge ihrer „Wiedergeburt".

Drei Beispiele einer wenig religiösen Behandlung religiöser Vorwürfe: die Kreuzabnahme von Rubens, Murillo's Himmelfahrt Mariä, die heilige Agatha von del Piombo und Michel-Angelo. Das Ungeschick der bildenden Künste des 17. und 18. Jahrhunderts im Ausdrucke übernatürlicher Größe und religiöser Gefühle, nach Kugler, Lübke und Ambros; worin dasselbe seinen Grund hatte. Der hohe Tact des Mittelalters in diesem Punkte.

430. Im achten Abschnitte führten wir einen Satz von Lübke an, worin derselbe den Geist der Renaissance für „weltlich" erklärt. Diese überaus treffende Characteristik bewährt sich auf dem Gebiete der bildenden Künste nicht weniger, als in der Architectur. Einen Beweis dafür sahen wir in dem zuletzt besprochenen Thema; einen zweiten bieten mehrere jener Beispiele, durch welche wir im siebenten Abschnitte die zwei Forderungen illustrirten, in denen sich uns zwei oberste Gesetze für alle religiösen Künste darstellten; einen dritten wollen wir in diesem Paragraphen geben, aber vorher noch den zweiten durch drei weitere Beispiele vervollständigen. Wir finden es um so mehr der Mühe werth, dieselben nicht zu übergehen, als die Stücke um die es sich handelt, Malern angehören die man zu den vorzüglicheren zu rechnen gewohnt ist, und wir anderseits in der Lage sind, unsere Ansicht auf das Urtheil tüchtiger Kritiker gründen zu können.

431. Die Abnahme des Herrn vom Kreuze, von Rubens (in der Cathedrale zu Antwerpen), genießt den Ruf eines Meisterwerks; jedes Handbuch legt dem Reisenden die Verpflichtung auf, das Bild zu bewundern. Rubens hat die ergreifende Thatsache die er darstellt, „als ein Mittel behandelt, die Gewandtheit seines Pinsels zu bewähren. Sein Gemälde ist in einem großartigen Maaßstabe entworfen, und voll Bewegung und Farbe; aber jenen Adel der Schönheit, welchen der Ausdruck tiefer religiöser Empfindung über ein Kunstwerk ausgießt, darf man in demselben nicht suchen. Die Gestalten sind besser als bei Rembrandt, ihre Bewegungen sind natürlich und mannichfaltig, aber sie haben nichts Edles. In der Gestalt des Herrn liegt nichts Würdevolles, nichts Göttliches: es ist ein schwerfälliger Leichnam, mit hangendem Kopfe, die Schenkel in das Leichentuch verwickelt. Der eine Fuß senkt sich auf die Schulter der Magdalena, welche denselben mit ihrem nackten Arme stützt. Die Mutter des Herrn und die heiligen Frauen sind Statistinnen, die ihre Rolle schlecht spielen; es fehlt ihnen viel zu sehr der Ausdruck, und der Reichthum ihrer Gewänder kann diesen Abgang keineswegs ersetzen. Jene tief

empfundenen Thränen, jene Innigkeit der Andacht, jene Sammlung, welche Fra Angelico und Lesüeur so ausgezeichnet wiederzugeben verstanden, vermißt man vollständig" *).

Höher in seinen religiösen Werken als Rubens, steht Murillo; nichtsdestoweniger hat auch er, gerade in seinen Bildern der heiligen Mutter Gottes, den rechten Ausdruck keineswegs getroffen. Auch Murillo „malt das Uebernatürliche zu menschlich. Seine ‚Madonnen' sind junge Spanierinnen, welche über die Sphäre einer schlichten, durchaus sinnlich bedingten Weiblichkeit nicht hinaus kommen, sich glücklich schätzen ein Kind zu haben, und nur durch den Heiligenschein zur Mutter Gottes werden" **). Das Museum des Louvre besitzt ein Gemälde von Murillo das, aber wohl mit Unrecht, als sein vorzüglichstes Werk gilt, die „Unbefleckte Empfängniß", oder richtiger die „Himmelfahrt der heiligen Jungfrau". „Die Farben verdienen Bewunderung, selbst die Schatten sind leuchtend und durchsichtig; dagegen ist die Zeichnung sehr schwach, die Gewandung überaus vernachläßigt: die Falten des Kleides sind formlos, und der blaue Mantel, nur von Einem Arme gehalten, nimmt sich aus als ob er fallen wollte. Die Haltung der Hände ist gesucht; der Kopf nicht schön, und Religiöses ist an demselben nichts als der zum Himmel gerichtete Blick. Die Engel welche ihre Königin umgeben, sind nette Kinder, die sich mit der ganzen Unbefangenheit ihrer Jahre in den Wolken herumtummeln; die Einen spielen mit dem unteren Ende des Mantels, die Anderen mit einem Schleier oder einer Schärpe, die sie ohne Zweifel der Jungfrau weggenommen haben. Aber Alles ist mit Sonnenstrahlen gemalt, das Bild voll von Licht und Harmonie; und was dasselbe der Beachtung des Beschauers an erster Stelle empfiehlt, das ist die Thatsache, daß es 615 000 Franken gekostet hat. Eine reiche Mitgift besitzt ja nicht selten größere Anziehungskraft, als die Schönheit" ***).

Das dritte Beispiel bietet uns das schon im vorigen Paragraphen erwähnte Gemälde eines italienischen Künstlers, das Martyrium der heiligen Agatha. Wir kommen auf dasselbe um so lieber zurück, als es zugleich einen anderen von uns früher begründeten wichtigen Satz bestätigt: daß nämlich der religiöse Character des Vorwurfs keineswegs genügt, um ein Kunstwerk zu einem religiösen zu machen, vielmehr das eigentliche und wesentliche Princip hierfür in der Uebernatürlichkeit des Zweckes liegt, den der Künstler bei der Behandlung seines Vorwurfs im Auge hatte †).

---

*) E. Cartier, La renaissance italienne et son influence en Europe. (Les lettres chrétiennes, Lille 1880. p. 364.)

**) E. Cartier, l. c. p. 370. Lübke, Bd. 2. S. 336. (Cit. 342.)

***) E. Cartier, l. c. p. 370.

†) Vgl. oben N. 267. S. 375 ff.

Bei dem bezeichneten Bilde fehlt der übernatürliche, religiöse Zweck vollständig, — wenn man nicht etwa annehmen will, dem Künstler sey dafür, was ein solcher Zweck fordere, alles Verständniß abgegangen. Zunächst ist beachtenswerth, daß das Gemälde zwar, wie im letzten Paragraphen schon angegeben wurde, dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wird: aber, bemerkt Schlegel, „der Tradition gemäß ist die Zeichnung" nicht von ihm, sondern „von Michel-Angelo". Des Letzteren Passion nun war, wie neuestens der vorher genannte französische Gelehrte sehr richtig gesagt hat, die Anatomie; einer solchen Richtung aber konnte, wo es sich um einen religiösen Vorwurf handelte, sich kaum ein mehr willkommener bieten, als das Martyrium der heldenmüthigen Jungfrau von Catania. Doch das sollte nur eine Bemerkung im Vorbeigehen seyn. Daß das Werk, auch von der nur halb bekleideten Gestalt der Märtyrin ganz abgesehen, trotz seines Vorwurfs den religiösen Gemälden in keiner Weise beigezählt werden kann, das geht allein aus der Characteristik die Schlegel gibt, zweifellos klar hervor.

Schlegel erklärt das Bild für „ganz antik, nicht durch erkünstelte Nachahmung der alten Marmorbilder, aber durch die Gesinnung, durch das römisch Große, Freie und Kraftvolle, wie die Begebenheit aufgefaßt ist". Dasselbe ist ihm zufolge „ein classisches Gemälde, wenn irgend eines diesen Namen verdient, weil die große schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums dasselbe durchaus beseelen und beherrschen. Der Leib der Heiligen ist von heldenkräftiger jungfräulicher Schönheit und Stärke. Keine Lilien und Rosen, sondern die Farbe der ungeschwächten Gesundheit durchglüht die reinen festen Formen. Aus ihrem Gesichte spricht nicht eine übersinnliche Geistigkeit, sondern vielmehr eine irdische Heldentugend und Tüchtigkeit; in den dunklen Augen die ganze Gluth des gefühlvollen Weibes, aber mit dem Ausdruck der Festigkeit, der Seelengröße, des Bewußtseyns der inneren Würde; der nachläßige Fall der schwarzen Locken läßt dennoch die edle Stirn ganz frei, und den wunderschönen kräftigen Hals . . . Die Aussicht auf die ferne Landschaft beruhigt die erschütterte Seele, wie der Glaube an ein zukünftiges Glück. Keine Glorie, keine Engel schweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, sondern ihre standhafte Seele eilt mit Zuversicht auf die innere Kraft, der Gottheit zu und der ewigen Freiheit. Gewiß ist das Bild in seiner Art fromm und mit einer hohen moralischen Andacht empfunden, aber doch mehr im antiken Sinne, mehr stoisch und römisch, als eigentlich christlich" *). In den letzten Worten fällt Schlegel, seiner Darstellung freilich vollkommen entsprechend, über das Werk das er so

*) F. Schlegel, Bd. 6. S. 95—99. (Cit. 397.)

sehr bewundert, selbst das Urtheil das wir vorher aussprachen. Ein weltliches Martyrium solcher Art hätte auch Parrhasius zu malen verstanden, oder sicher Apelles.

432. Wir kommen jetzt auf den dritten Beweis für die „Weltlichkeit" des Geistes der Renaissance, den wir als zweiten Theil dieses Paragraphen vorher angekündigt haben.

Ein characteristisches Merkmal der Gestalten wie sie im Mittelalter die religiösen Künste schufen, ist ein Ausdruck derselben, jener schlichten Einfachheit, jener Ruhe und stillen Größe analog, in welcher Winkelmann, wie früher erwähnt wurde, das „vorzüglichste Kennzeichen" auch der altgriechischen Meisterwerke findet. Was dagegen, nicht minder scharf und hervorstechend, die ikonischen Leistungen vorzugsweise des 17. und 18. Jahrhunderts characterisirt, das ist die entschiedenste Verläugnung eben der Anschauungen, aus denen das bezeichnete Verfahren der zwei früheren Perioden hervorging.

In Bernini's (1598—1680) Gestalten „ist etwas Rauschendes, ekstatisch Bewegtes; aber die Begeisterung ist bei ihm kein freier Erguß des Inneren, sie erscheint wesentlich nur als eine Erhitzung des nüchternen Verstandes, und darum haben seine Darstellungen durchweg ein mehr oder weniger affectirtes Gepräge" *). Von da an namentlich „drängt Alles auf möglichst energischen Ausdruck, auf glänzende Effecte hin. Jedes plastische Werk sollte unter allen Umständen lebhaft, ja leidenschaftlich bewegt seyn, sollte den Ausdruck innerer Erregung durch Geberde, Haltung und Stellung zum gewaltsamen Affecte steigern. In allerlei effectvoll ersonnenen Motiven, bauschig, flatternd und überladen, mußte die Gewandung diesem Ausdrucke heftigen Gefühls, den man um jeden Preis anstrebte, carikirend zu Hülfe kommen. So ging alle Würde, Einfachheit und Klarheit der Sculptur verloren, um einem tollen Componiren auf den äußeren Effect, auf bloße Decorationswirkung, Platz zu machen" **).

Ganz Analoges tritt auf dem Gebiete der Malerei hervor: auch sie wußte nur mehr auf den heftig erregten Affect loszuarbeiten. „Das dornengekrönte Ecce-Homo-Haupt mit dem leidenschaftlich zum Himmel emporflammenden Blick, oder die schmerzenbleiche Mater dolorosa mit den rothgeweinten Augen, gehörten zu ihren Lieblingsdarstellungen; auf Bildern der Kreuzigung oder der Abnahme vom Kreuze mußte Maria regelmäßig ohnmächtig werden. ‚Der ethische Inhalt', wie Jacob Burkhardt sich ausdrückt, ‚wich dem pathologischen.' An die Stelle der schönen, stillen Heiligenbilder drängten sich riesenhafte Altarblätter: blutige Henkerscenen,

*) Kugler, Bd. 2. S. 529. (Cit. 342.)

**) Nach Lübke, Bd. 2. S. 318 f. (Cit. 342.)

dazwischen sehnendes Schmachten der Hauptfigur, und darüber hoch in den Wolken ein Engelorchester, das aus Leibeskräften geigt und harft und flötet, und ‚zum Morde Musik macht' *). Es war eben die Zeit, wo ganz Rom in Thränen zerfloß, wenn der Castrat Loreto vom Chore der Kirche herab die ‚büßende Magdalena' Domenico Mazzocchi's solojammerte, die Musik Palestrina's aber als ‚di gran lunga' übertroffen galt, oder vielmehr unmöglich geworden schien" **).

Insofern wir hier bloß das religiöse Gebiet im Auge haben, ist diese Richtung die regelrechte Entwickelung des Naturalismus, der schon seit dem 15. Jahrhundert angefangen hatte die religiösen Künste zu beherrschen. Für das Wesen übernatürlicher Gefühle, und damit auch für deren Ausdruck, hatte man das Verständniß verloren: was christliche Tugend, was Andacht, Demuth, Innigkeit des Glaubens, Hingebung an Gott und Ehrfurcht vor ihm, was übernatürliche Liebe, was Reue sey, das wußten die Künstler nicht mehr; nur rein menschlicher Enthusiasmus, natürliche Liebe, hochmüthiges Selbstgefühl, Eifer im Dienste der Welt und Muth im Kampfe um vergängliche Güter, nur irdischer Schmerz und irdische Seligkeit wurde noch begriffen. So war es natürlich, daß man auch die Gesinnung der großen Gestalten welche die Vorwürfe der religiösen Künste umschließen, den Herrn selber und seine gebenedeite Mutter nicht ausgenommen, nach jenen Begriffen auffaßte die man allein noch kannte, und wo man dieselbe in den Gesichtern, in Geberden und Haltung zum Ausdruck zu bringen hatte, jene Art der Aeußerung wählte, welche rein menschlichen und weltlichen Gefühlen entspricht.

Nun haben aber diese Letzteren, vor Allem dem Geiste Gottes und des Christenthums gegenüber, ihrer Natur nach immer etwas Hochfahrendes, Gewaltsames, und nicht selten etwas Maaßloses, Stürmisches, Unbändiges, Wildes; und was insbesondere die Erscheinungen betrifft in denen sie nach außen hervortreten, so ist Manches daran nicht Wirklichkeit sondern Schein und Künstelei, nicht Wahrheit sondern hohle Fiction und Lüge. Das ist erklärlich. Denn sie sind ja die Bethätigung des durch das Göttliche nicht beherrschten Menschenherzens, die Stimme der unerlösten in egoistischer Eigenliebe befangenen Natur gegenüber den Reizen und den Schrecknissen, den Gütern und den Uebeln, dieses vergänglichen Daseyns; die äußere Kundgebung aber dessen was sie empfindet, richtet eben diese nur sich selber suchende Natur je nach den Umständen ein, und erkünstelt deßhalb sehr häufig bloß äußerer Rücksichten wegen den Ausdruck einer Ehrfurcht, eines Wohlwollens, einer Begeisterung,

*) Ambros verweist hier auf das Martyrium der heiligen Agnes von Domenichino.

**) Nach Ambros, Bd. 4. S. 50. (Cit. 387.)

einer Entrüstung oder Theilnahme, von welcher das Herz nichts weiß. Indem die bildenden Künste aus Kreisen dieser Art ihre Ideale schöpften, und für die übernatürlichen Erscheinungen die sie darzustellen hatten, nach solchen Vorbildern sich ihre Conceptionen entwarfen, mußten sie mithin nothwendig eben in jene Richtung gerathen, die wir nach Kugler, Lübke und Ambros characterisirt haben.

433. Diese Richtung verweltlichte sie aber genau in demselben Maaße, als sie sie jenem Geiste entfremdete, dem sie in den Tagen des Mittelalters gedient hatten. Denn eben dieser Geist in welchem, was den Ausdruck betrifft, das Mittelalter seine religiösen Bildwerke entwarf, nur dieser allein ist der Geist des Christenthums und der Offenbarung. „Das Reich Gottes ist", wie uns der Apostel lehrt, nicht Simulation und leerer Schein, nicht verwirrende Erschütterung, nicht hohles Pathos und manierirte Lebhaftigkeit und leidenschaftlich unstäte Bewegung, sondern „Gerechtigkeit und Friede und Freude im heiligen Geiste" (Röm. 14, 17). Der heilige Geist wurde bei der Taufe des Herrn sichtbar in der Gestalt der Taube: wie die Art der Taube ist, so wirkt er auch in der Seele des Menschen, ruhig, still und sanft, nicht geräuschvoll, nicht mit überstürzender Gewaltsamkeit, nicht mit Lärm und Geschrei. Und als am Horeb der Prophet der Erscheinung Gottes gewürdigt ward, da ging Sturmwind her vor dem Angesichte des Herrn, und Beben der Erde, und Feuer: aber nicht in dem Sturme war der Herr, und nicht in dem Erdbeben, und nicht in dem Feuer, sondern in einem sanften Säuseln der Luft (3. Kön. 19, 11 ff.). Das ist ein Bild der Oeconomie des übernatürlichen Lebens. Nicht, als ob es den Gefühlen die der heilige Geist in der Seele weckt, an durchgreifender Kraft, an Innigkeit und Tiefe fehlte; nicht, als ob sie mit geringerer Macht die Seele bewegten, als dies die irdisch-natürlichen Gefühle vermögen: aber „der Gott des Friedens" wie ihn der Apostel nennt, wohnt nicht im Feuer und nicht im Sturme, sondern wie „sanftes Säuseln der Luft" ist der erregende Einfluß auf das Menschenherz, in welchem sich seine erlösende Gegenwart offenbart.

Das Mittelalter hatte diese Eigenthümlichkeit der Gnade, und der Gefühle welche sie erzeugt und nährt, nicht übersehen, und es verstand auch, dieselbe in seinen ikonischen Schöpfungen hervortreten zu lassen. Wo es das Aeußere und das Innere seiner Gotteshäuser mit Einzelbildern oder mit Gruppen verklärter Diener und Dienerinnen Gottes belebte, da vergaß es nicht, daß, wenn es überhaupt eine Weise gibt, durch welche die Wonne der Seligkeit, die ewige „Ruhe" in der Heimat der Kinder Gottes, sich in der für uns sichtbaren Menschengestalt andeuten läßt, diese Weise unmöglich identisch seyn kann mit jener Bewegtheit der Letzteren, in welcher irdische, rein menschliche Affecte sich zu offenbaren pflegen; darum goß es über die Züge solcher Verklärten und

über ihre ganze Haltung den Ausdruck tiefen Friedens, inniger Andacht, überirdischer Weihe, himmlischer Freude aus. Aber auch da, wo Scenen aus dem irdischen Leben des Herrn, seiner Mutter, oder der großen Träger der Geschichte des alten und neuen Bundes wiederzugeben waren, auch da wurde niemals das Göttliche mit dem rein Menschlichen, das Heilige mit dem Weltlichen, das Uebernatürliche mit dem Natürlichen verwechselt: auch da waren die Gestalten in ihrer ruhigen Großheit, ihrer maaßvollen Haltung und ihrem einfach hohen Ausdruck des Geistes Gottes würdig, der einst in ihren Vorbildern wirkte. „Wenn unsere Zeit", schreibt anläßlich eines geschnitzten mittelalterlichen Altars Adalbert Stifter, „wenn unsere Zeit durch Anmaßung, Verrenkung und Uebertreibung gleichsam mit den Mitteln die Wirkung überschreit; wenn das vorige Jahrhundert durch Schnörkel, Drehungen und Wendungen vergeblich seine Leere und Hohlheit zu decken bemüht war: so sehen wir in diesem Kunstwerke schier keine Bemühungen; der Künstler tritt nirgends hervor, ihm scheint es nirgends um Wirkungen zu thun zu seyn, die Gestalten leben in ihm, sie sind leibhaftig in seiner Frömmigkeit und Anbetung vorhanden und wachsen aus ihm hervor. Darum sind sie auch so selbständig, so selbstgültig, ohne Anforderung, und machen, weil die Größe in ihrer Natur liegt, eben den außerordentlichsten Eindruck der Größe. Der Kopf des heiligen Petrus ist von einer Schönheit, Kraft und Würdigkeit, zugleich aber auch von einer Einfachheit und Anspruchlosigkeit, daß alle Künstler unserer Zeit gegen alle Belohnungen der Welt d i e s e n Kopf nicht machen könnten. Sie würden einen anderen, modernen machen, wahrscheinlich mit gefühlvollerem Ausdrucke, mit auffälligeren Mitteln, vielleicht sogar scheinbar einen schöneren; aber diesen Kopf voll Kindlichkeit, Kraft und Gottvertrauen nicht. Die mittelalterliche deutsche Kunst hat die Schlichtheit und Ruhe ihrer Figuren mit der altgriechischen gemein, aber auch das Geheimniß der Größe in dieser Schlichtheit und Ruhe. Beide Völker waren jugendliche, in deren warmer Seele die Gebilde blühten, um von da wie mit Unbewußtheit zur Außenwelt zu gelangen. Wo das ideale Gefühl nicht in dem Herzen ist, und sich in beredtem Stammeln verständlich und zündend Luft macht, dort wird die prachtvolle Redekunst und die Menge der Worte angewendet: aber sie ist Kälte, und erzeugt Kälte" *). In Hellas hatte seiner Zeit selbst das Heidenthum gefühlt, daß der Adel ethischer Größe, und die Majestät von Wesen in denen der Mythus es seine Götter anbeten lehrte, mit der kleingeistigen Leidenschaftlichkeit und der ruhelosen Bewegung irdischen Affectes nicht vereinbar sey; daß diese Erkenntniß,

*) Ad. Stifter, „Ueber den geschnitzten Hochaltar in der Kirche zu Kefermarkt", Vermischte Schriften Bd. 1. S. 243. (Hist.=pol. Blätter Bd. 68. S. 441 f.)

gleich so mancher anderen Wahrheit, einer Kunst verloren gehen mußte, welche stolz darauf war, die „Wiedergeburt" der Kunst des Heidenthums zu heißen, darin können wir nur die gerechte Strafe sehen für ihre freiwillige Abkehr von dem Lichte, das den Heiden niemals aufgegangen war.

Fünftes Kapitel.

Die Sculptur und die Malerei als civile und als hedonische Künste.

§. 1.

Die civile Plastik und Malerei, und die hedonische Plastik.

434. Die herrschende Gewohnheit, „jedem großen Manne eine plastische Einzelfigur zu errichten," findet Hermann Lotze wenig zweckmäßig; auf diesem Wege werde die Plastik niemals wahrhaft Großes leisten. Wo es sich um die Verherrlichung von Männern handle, die „in äußerlicher weltbewegender Thätigkeit sich geltend gemacht", da werde „eine ihnen zugehörige Umgebung, die sich plastisch gestalten lasse, niemals fehlen"; nicht durch Einzelfiguren, sondern durch umfangreiche Gruppen möge man deßhalb ihr Andenken ehren. Nur durch solche Gruppendarstellungen lasse sich „eine größere Lebendigkeit der Handlung motiviren, welche theils die Formen der Gestalten interessanter mache, theils von dem künstlerisch nicht befriedigend zu gestaltenden Reste derselben wenigstens die Aufmerksamkeit ablenke", — nämlich von den vielen leeren und bedeutunglosen Flächen einer Statue, „an denen der Blick lange umherirren muß, um significante Einzelheiten zu einem ausdrucksvollen Gesammtbilde zu vereinigen" *).

Mit den Anschauungen der neueren deutschen Aesthetik dürften sich diese ganz richtigen Gedanken ihres Geschichtschreibers wohl kaum in Einklang bringen lassen **). Wir haben dieselben vorzugsweise darum angeführt, weil sie geeignet sind, die im ersten und zweiten Kapitel von uns bereits gegebenen Begriffe der civilen Sculptur und Malerei zu erläutern ***).

Als weitere Beispiele für denselben Zweck können zwei an einer anderen Stelle von uns schon erwähnte Erzgruppen dienen, die des Phidias zu Delphi und jene der Schule von Argos und Sicyon (S. 615). Für die civile Malerei gewährt uns den gleichen Vor-

*) Lotze, S. 575 f. (Cit. 18.)

**) Vgl. oben N. 392. S. 585.

***) Oben, N. 386. S. 577, und N. 391. S. 584.

theil eine Erinnerung an die Bilder, mit welchen Cimon durch seinen Hausfreund Polygnot, den ältesten unter den berühmteren griechischen Malern, zu Athen die Halle „Poikile" *) schmücken ließ. Es waren nämlich auf diesen Gemälden kriegerische Großthaten der Griechen, insbesondere der Athener, von der ältesten bis auf die damalige Zeit, dargestellt: die Einnahme von Troja, der Kampf der Athener mit den Amazonen, die Schlacht bei Marathon, und noch eine andere Schlacht zwischen den Athenern und den Spartanern **). In dieselbe Ordnung gehört ein Werk eines späteren Künstlers, Euphranor, welcher das Reitergefecht der Athener bei Mantinea gegen Epaminondas malte ***). Für die neuere Zeit verweisen wir auf die Darstellungen aus der Geschichte Bayerns, in den Arkaden des königlichen Hofgartens zu München; dieselben wurden unter Ludwig I. durch verschiedene Maler aus der Schule von Cornelius ausgeführt.

Beispiele aus dem Gebiete der hedonischen Plastik sind die früher erwähnte Statue des Anacreon, jene der Medea, „die Zeit" des Lysippus, und verschiedene andere die wir genannt haben †); aus der christlichen Zeit gehören demselben Gebiete sowohl manche jenen analoge Darstellungen an, als insbesondere alle diejenigen, deren Vorwürfe der alten Götterlehre entlehnt erscheinen.

§. 2.

Die hedonische Malerei.

Eine irrige Ansicht Lübke's über ein Verdienst des „modernen protestantischen Geistes". Die Historienmalerei, das Genre, das Stillleben, das Thierstück, die Landschaft. Die vier Letzteren können nur als niedere Arten der Malerei gelten: und sie sind es nicht, um deren willen diese als „schöne Kunst" anerkannt zu werden berechtigt ist. Lamennais, Sulzer, Lessing, Friedrich von Schlegel.

435. In ungleich weiterem Umfange als die drei genannten Richtungen, hat ihre Thätigkeit seit dem siebenzehnten Jahrhundert die hedonische Malerei entwickelt. „Das Walten des modernen protestantischen Geistes", erzählt Lübke, die Malerei des bezeichneten Jahrhunderts characterisirend, „hat den alten Bann der Ueberlieferung gesprengt, und den Blick auf die unermeßliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens, bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen, auf die ewige

*) Ποικίλη, „die bunte".

**) Vgl. Schnaase, Bd. 2. S. 247. (Cit. 18.)

***) Kugler, Bd. 1. S. 175. (Cit. 342.)

†) N. 382. S. 569 f. und N. 387. S. 577.

Schönheit der landschaftlichen Natur, auf die characteristische Bedeutung der Thierwelt, und selbst jener leblosen Dinge hingelenkt, die nur durch den waltenden Geist des Menschen eine besondere ausdrucksvolle Physiognomie erhalten. In allen diesen Gebieten weiß die Malerei mit unvergleichlicher Vielseitigkeit sich zu bewegen, und daraus Momente künstlerischer Darstellung zu schöpfen. Nunmehr sondert sich die Historienmalerei ab, und neben ihr treten das Genre, die Landschaft, das Thierstück, und das Stillleben in selbständiger Berechtigung auf" *).

Ich kann nicht umhin zu gestehen, daß mir dieser Bericht der „Kunstgeschichte" etwas unhistorisch vorkömmt. Meines Wissens bedurfte es nicht erst des unglücklichen Princips der Verneinung, mit welchem „der moderne protestantische Geist" die Völker zersetzt hat, damit „der Blick auf die unermeßliche Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens" gelenkt würde, „bis herab zu seinen unscheinbarsten alltäglichen Vorgängen". Lange bevor noch jene Wahrheit vom Himmel auf die Erde herabstieg, wider die fünfzehnhundert Jahre später sich „der protestantische Geist" erhob, hatte ja Homer durch die Fülle unvergleichlich wahrer Detailzeichnungen und Miniaturbilder in seinen Gesängen glänzend bewiesen, daß ihm das Auge für das „wirkliche Leben" mit der ganzen „unermeßlichen Mannichfaltigkeit" großer und unbedeutender Erscheinungen nichts weniger als verschlossen war; ein halbes Jahrtausend früher hatte Moyses in seinen fünf Büchern gerade in der Kunst, das Kleine, das Unscheinbare mit eben so vollendeter Naturwahrheit als „unvergleichlicher Vielseitigkeit" zu malen, den Sänger der Odyssee und der Ilias gerade so weit übertroffen, wie dieser das gesammte profane Alterthum hinter sich zurückläßt **); und theils neben Homer, theils in den folgenden Jahrhunderten förderte unter dem auserwählten Volke Gottes die Poesie mit der Beredtsamkeit, in den Psalmen und in den Schriften der Propheten, Schöpfungen zu Tage, an denen ein anderer Geschichtschreiber der bildenden Künste, außer anderen Vorzügen, eben wieder „die Lebendigkeit des Gefühls für alle Erscheinungen der Natur, für das Weite und Große und dann wieder für das Kleine und Zarte, das feine Verständniß für

---

*) Lübke, Bd. 2. S. 325. (Cit. 342.)

**) Voyez Virgile représentant les navires troyens qui quittent le rivage d'Afrique, ou qui arrivent sur la côte d'Italie (Aen. 4, 397 sqq. 571 sqq. 6. init.): tout le détail y est peint. Mais il faut avouer que les Grecs poussaient encore plus loin le détail, et suivaient plus sensiblement la nature. A cause de ce grand détail, bien des gens, s'ils l'osaient, trouveraient Homère trop simple. Par cette simplicité si originale, et dont nous avons tant perdu le goût, ce poète a beaucoup de rapport avec l'Écriture; mais l'Écriture le surpasse autant qu'il a surpassé tout le reste de l'antiquité, pour peindre naïvement les choses. Fénelon, Dial. 2. p. 86. (Cit. 355.)

Alles, für Pflanzen und Thiere, Jungfrau und Greis, die Klarheit des Blickes der in den zartesten Beziehungen immer das Characteristische auffindet, und indem er bis in das Innerste der Natur dringt, das volle Leben der Dinge unserer Seele vorzuzaubern versteht", — nicht enthusiastisch genug bewundern und rühmen zu können scheint*).

Dürfen wir hiernach der Ansicht seyn, daß Lübke „das Walten des modernen protestantischen Geistes" als die Ursache einer Wirkung hinstellt, die um mindestens drei Jahrtausende älter ist, als dieser Geist selber, so erweist er anderseits diesem Letzteren keineswegs einen besonderen Dienst, indem er das selbständige Auftreten der vier besonderen Arten der Malerei neben der „Historienmalerei", ihm auf die Rechnung setzt. Die Wahrheit dieses zweiten Gedankens mag sich aus dem ergeben, was wir über jene Arten hier zu bemerken haben.

436. Wo sie im Dienste der Religion arbeitet, oder zur Förderung jenes Geistes von welchem der Bestand und das Gedeihen der bürgerlichen Gesellschaft abhängt, da sieht sich die Malerei, wie wir schon veranlaßt waren zu sagen, durch die Natur der Sache fast immer darauf angewiesen, Erscheinungen als Vorwurf zu nehmen welche der Geschichte angehören: die religiöse Malerei sowohl als die civile ist darum thatsächlich von selbst historisch. Des besonderen Namens „Historienmalerei" bedurfte man erst, als man anfing, Thatsachen der Geschichte als Gegenstand bloßen Vergnügens graphisch darzustellen, und zugleich sich, wie wir sahen, die „Genremalerei", das „Stillleben", das „Thierstück", und die „Landschaftmalerei", neben jener als eigene, selbständige Richtungen der hedonischen Malerei zu entwickeln begannen. Das wichtigste Gesetz der Historienmalerei haben wir bereits im siebenten Abschnitt entwickelt**); eine andere Frage welche sie betrifft, behandeln wir im nächsten Paragraphen; darum hier nur noch die Bemerkung, daß dieselbe, unter dem Schilde der „absoluten Relationslosigkeit der Kunst", nicht selten im Dienste antireligiöser oder auch revolutionärer Tendenzen mißbraucht wird.

437. „Genrebilder" nennt man jene Erzeugnisse der Malerei, welche Scenen aus dem gewöhnlichen täglichen Leben, so wie dieselben in der Wirklichkeit sich darzustellen pflegen, treu und wahr wiedergeben sollen. Ein Besuch, das Eintreffen eines Briefes, eine Geflügelverkäuferin oder Obsthändlerin, ein Frauenzimmer das sich, umrahmt von Blätterwerk, am Fenster zeigt, eine Hochzeit auf dem Lande, eine Kutsche oder ein Schlitten der vor dem Wirthshause hält, zwei mit Geld und einem

*) Man sehe oben, S. 356 f., die Worte Schnaase's über den „Reichthum der hebräischen Poesie".

**) N. 312 ff. S. 450 ff.

Rechnungsbuche beschäftigte Geizhälse, eine Schenke in welcher Bauern trinken und singen, ein Tisch an dem schöne blonde Damen in sammetnen Pelzjacken ihre weißen Hände nach Kelchgläsern voll goldenen Rheinweines und nach Butterbrod und Honig ausstrecken: das sind, neben unzähligen derselben Art, die denkwürdigen Erscheinungen, welche die Genremalerei zu verewigen bemüht ist. Vorzugsweise die holländische Schule, im Anschluß an Rembrandt, hat sich auf diesem Gebiete hervorgethan *).

Sind auf dem Bilde keine Personen sichtbar, sondern nur Geräthschaften und andere Dinge welche den Bedürfnissen des täglichen Lebens dienen, so gehört dasselbe dem „Stillleben" an. Lemcke ist der Ansicht, es finde in dieser Gattung „eine eigenthümliche Poesie ihren Ausdruck". Da wir für diese Art von „Poesie" uns nicht recht begeistern können, so mag Lemcke dieselbe hier auch characterisiren. „Welch' eine Perspective in die menschliche Stellung, z. B. welchen Einblick in Behäbigkeit oder in prunkenden kalten Reichthum, vermag ein gedeckter Tisch zu geben! Ein Glas Bockbier mit einem Rettig, und Erinnerungen schweben darum für den Münchener Kenner. Eine Schüssel mit Austern, Hummer, Rheinweinglas und Citrone — sitzt nicht, wer die erblickt, in Gedanken in einem kühlen Keller einer Seestadt und fühlt heitere Erinnerungen an die Freuden seines leiblichen Theiles? Ein zerbrochener Krug und eine Puppe können genugsam reden. Ein angefangener Strickstrumpf, eine Brille darauf und ein Lehnstuhl — ist nicht so eben die Großmutter fortgegangen? Ein geschossener Hase, eine Flinte und ein Paar lange beschmutzte Stiefel, erzählen die nicht genug zusammen, oder eine Küchenansicht mit all den Geräthschaften für dieses so wichtige Departement der innern Angelegenheiten?" **)

Ohne Zweifel können Darstellungen wie die bezeichneten, aus dem Genre sowohl wie aus dem Stillleben, Unterhaltung gewähren, und ästhetischen Genuß. Insofern sie Werke der Malerei sind, gelten sie

*) Zwei Genrebilder aus neuester Zeit wurden jüngst, in den Berichten der Tagesblätter über die internationale Kunstausstellung in Wien (1882), in folgender Weise characterisirt. „In einer Bräuschenke drängen sich Frauen, Dienstmädchen und Kinder mit leeren Krügeln, die sie wollen füllen lassen; andere haben dies schon erreicht, und entfernen sich mit dem braunen Nectar. Ein junger Mann lehnt an einer Barriere, und scherzt mit den schmucken Dirnen." Als der Maler wird Alois Gabl genannt. Das andere Bild, von Defregger, „vergegenwärtigt die ‚Ankunft zum Tanze'. Paarweise mit lachenden Gesichtern und freudestrahlenden Augen betreten Burschen und Mädchen die frischgescheuerte Tanzstube, wo schon Musikanten und Freunde ihrer harren, und ein blondköpfiger Bursche schnalzend und jauchzend ihnen entgegentänzelt. Draußen liegt heller Sonnenschein, der die letzten Paare in der Thüre noch beleuchtet."

**) Lemcke, Populäre Aesthetik, S. 449.

auch als Werke einer „schönen Kunst“: aber es ist zu beachten, daß die Malerei, wenn sie nichts Anderes zu leisten vermöchte als was „Genre“ und „Stillleben“ heißt, auf eine Stelle unter den schönen Künsten keineswegs mehr Anspruch zu machen berechtigt wäre. Allerdings muß der Genremaler, insofern er seine Aufgabe darin sieht, dem Beschauer seiner Bilder ästhetischen Genuß zu bereiten, darauf bedacht seyn, den Letzteren möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben; aber Werke hervorzubringen „von hervorragender Schönheit“, das ist den beiden Richtungen von denen wir reden, noch niemals gelungen, und das Gebiet welchem sie ihre Vorwürfe entnehmen, ist überdies von der Art, daß es ihnen unmöglich jemals gelingen kann *). „Nicht ein einziger großer Gedanke tritt uns entgegen in ihren Bildern,“ schreibt ein tüchtiger Denker, „nicht eine Spur von Großartigkeit der Auffassung und tiefem Gefühl der Wahrheit, sondern lediglich eine Conception welche aller Poesie und aller Bedeutung baar ist. Die Vorzüge daran welche Anerkennung verdienen, sind, namentlich in den Leistungen der holländischen Schule, naive Unbefangenheit und Natürlichkeit der Darstellung, harmonische Verbindung von Licht und Helldunkel, Sorgfalt und Feinheit der Ausführung mit Ausschluß aller Affectation; dazu noch eine ausgezeichnete Beobachtungsgabe in Rücksicht auf Volkssitte in Stadt und Land, so wie ein unerschöpfliches Vermögen in immer neuer Darstellung der verschiedenen Erscheinungen des häuslichen Lebens. Gewiß haben alle diese Vorzüge ihren Werth; aber sie sind, wo es sich um die schönen Künste handelt, von so untergeordneter Bedeutung, daß sie dem gegenüber was eigentlich den Geist der Letzteren ausmacht, und ihre Stellung in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit bedingt, vollständig verschwinden“ **).

Eben so wenig vortheilhaft, um nicht zu sagen noch abfälliger, haben auch ältere Kritiker von gutem Namen über das Genre und das Stillleben geurtheilt. „Ich erinnere mich,“ erzählt Sulzer, „irgendwo ein Stück gesehen zu haben, darin nichts als der geschundene und aufgeschnittene Rumpf eines geschlachteten Ochsen dargestellt war, aber mit so wunderbarer Kunst, daß man nicht ohne Wahrscheinlichkeit den Rubens für den Urheber desselben hielte. Warum soll man doch ein solches Stück mit dem Namen eines Gemäldes beehren? Wenigstens wird doch niemand sagen dürfen, daß es ein Werk des Geschmackes sey“ ***).

Eingehender und allgemeiner spricht sich Lessing aus. „Wird jetzt die Malerei als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in

---

*) Vgl. oben N. 239 ff. S. 333 ff.

**) De Lamennais, Esquisse d'une philosophie, t. 3. c. 5. (Les lettres chrétiennes, p. 361 s. Cit. 648.)

***) Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Malerei“.

ihrem ganzen Umfang betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Gränzen gesetzt . . Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattung, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst. ‚Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will‘, sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neue Künstler würde sagen: ‚Sey so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß‘. Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armuth. Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären, bekam den Namen des Rhyparographen, des Kothmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen" *).

Lessing will aus den hier von ihm betonten Thatsachen freilich die Folgerung ziehen, daß bei den Griechen die „körperliche Schönheit" das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sey; wir haben diese seine Lehre im dritten Kapitel (S. 600 ff.) eingehend widerlegt. Hiervon abgesehen, und die Aufgabe der bildenden Künste in dem Sinne genommen wie wir sie festgestellt haben, stimmen wir den Anschauungen die er hier ausspricht, eben so entschieden bei, als wir jene andere Doctrin früher bekämpft haben. In Adam Oehlenschlägers Trauerspiel „Coreggio" erblickt der Meister dieses Namens in einem Gemäldesaal zu Parma ein Bild, auf welchem ein altes Weib in der Küche einen Kessel scheuert; neben ihr bläst ein blonder Knabe Seifenblasen in die

*) Lessing, „Laocoon" II. S. 8 ff.

Luft, und in der Ecke liegt eine schlafende Katze. Verwundert ruft Coreggio aus:

Ist es doch nimmer mir noch eingefallen,
Daß solche Sachen auch man malen könnte!

Von der „Thiermalerei" gilt ganz das Nämliche; Weiteres über sie zu sagen, dürfte überflüssig seyn.

438. Von den fünf Arten der hedonischen Malerei die wir genannt haben, ist noch die „Landschaft" übrig. Die sichtbare Natur, Feld und Wald, Berg und Thal, Strom und Haide, mit dem heiteren oder bewölkten Himmel darüber, durch die Sonne beleuchtet oder in Mond- und Sternenschein, wirkt in verschiedenartiger Weise, die sich namentlich auch durch die Jahreszeiten modificirt, auf das menschliche Gemüth, Gefühle und Stimmungen hervorrufend oder verstärkend. Manchem dürften das schon die folgenden vier Strophen fühlbar machen:

Wilder Wald! Die müde Sonne
Ruht an nackten Felsenwänden,
Um den letzten blauen Glocken
Ihre letzte Gunst zu spenden.

Scharfes Schwirren durch die Wipfel
In dem herbstlich harten Laube,
Und vom Buchenhaag der kurze
Flügelschlag der Ringeltaube.

Dann am Ast des Spechtes Hacken,
Fern der schrille Schrei der Dohlen,
Dann ein langes schweres Seufzen,
Wie des Berges Athemholen;

Dann um Enzian und Quendel
Wilder Bienen leises Summen;
Dann ein Habichtskreisch, und wieder
Tiefes Schweigen und Verstummen *).

Die erwähnte Thatsache bildet den Grund, auf welchen die Landschaftmalerei gestützt erscheint: sie will, zugleich mit Hülfe der natürlichen Ideenassociation in dem Beschauer, angenehme Gefühle veranlassen, und so Genuß gewähren.

Ohne Zweifel kann sie das; mit mehr oder weniger Erfolg, je nach der verschiedenen Veranlagung und Empfänglichkeit des Einzelnen. Indeß gilt doch auch von dieser fünften Richtung, was wir in Rücksicht auf

*) Weber, „Dreizehnlinden" IX. (S. 112 f.)

das Genre, das Stillleben und das Thierstück sagten: Werke von hervorragender Schönheit hervorzubringen, dazu fehlen ihr die Mittel. In der Natur selbst und vielen ihrer Erscheinungen tritt uns freilich eine bedeutende Fülle von Schönheit, Erhabenheit und Größe entgegen. Aber ein Moment von welchem diese Vorzüge und ihre Wirkung auf unser Gemüth wesentlich abhangen, liegt in der Massenhaftigkeit und Ausdehnung, in der Weite und Höhe und Tiefe, mit welcher sich die einzelnen Ansichten unserem Auge darstellen: und gerade dieses wesentliche Moment ist die Malerei wiederzugeben nicht im Stande. Sie bietet uns zwar Gestaltbilder der Gegenstände aus denen sich die Landschaft zusammensetzt, aber sie bietet uns dieselben in unendlich verjüngtem Maaßstabe. „Es ist bekannt," schreibt Lessing ganz in diesem Sinne, „wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt, und dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich *). Ihre größten Thürme, ihre schärfsten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangenden Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können" **). Zur Veranschaulichung des letzten Gedankens läßt Lessing in der Sprache des Originals das Gemälde aus Shakespeare folgen, in welchem Edgar dem blinden Gloster die schwindelnde Höhe schildert, auf die er ihn seinem Vorgeben nach geführt hat:

Kommt, Herr: hier ist der Ort; — steht still; — wie grauenvoll
Und schwindelnd 's ist, den Blick so tief zu werfen!
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Sehn kaum so groß als Käfer; halb hinab
Hängt Einer, Fenchel lesend; — schrecklich Handwerk! —
Mir dünkt, er scheint nicht größer als sein Kopf.
Die Fischer, die am Seegestade wandeln,
Sind Mäusen gleich; und jenes Schiff am Anker
Verjüngt zu seinem Boot, das Boot zum Tönnchen,
Beinah zu klein dem Blick. Die murmelnde Woge
Die über zahllos kleine Kiesel tos't,
Schallt nicht so hoch. — Ich will nicht mehr hinabsehn,
Damit nicht Schwindel und verdunkelter Blick
Kopfüber hinab mich reiße ***).

*) Lessing gebraucht hier den Ausdruck für den allgemeinen Begriff („das Erhabene") statt jenes Wortes, welches den von ihm gemeinten abstracten Begriff bezeichnet; der Satz wird klarer, wenn man das Letztere substituirt, „die Erhabenheit". Vgl. oben N. 4. S. 7 ff.

**) Lessing, „Laocoon", Anhang, 2. S. 290. (Cit. 587.)

***) Shakespeare, „König Lear" 4, 6.

Was kann die Malerei thun, um auch nur entfernt eine ähnliche Wirkung hervorzubringen, wie diese Schilderung?

Wer die vorher angeführten Strophen aus „Dreizehnlinden“ ansieht, der wird überdies sofort erkennen, daß noch manche andere Elemente, die zur Vollständigkeit einer Naturscene gehören, und für den Eindruck den sie auf uns macht, von nicht geringer Bedeutung sind, sich der Wiedergabe durch die Malerei ganz entziehen. Aus diesen Rücksichten erklärt es sich vollkommen, warum die Landschaft, und überhaupt die Natur, von wahrhaft großen Malern nie um ihrer selbst willen und für sich dargestellt, sondern lediglich als Hintergrund historischer Scenen benutzt wurde.

439. Schlegels Schriften werden wohl kaum so stark gelesen, daß wir besorgen müßten, vielen Lesern schon Bekanntes zu wiederholen, wenn wir hier eine etwas längere Stelle folgen lassen zu weiterer Bestätigung, und zugleich zur Ergänzung dessen, was wir in diesem Paragraphen festzustellen gesucht haben. Es gibt, schreibt Schlegel im Anfange des Jahres 1803, „keine Gattungen der Malerei, als die Eine der ganz vollständigen Gemälde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besonderen Gattungsnamen belegen würde, oder lieber symbolische Gemälde nennen sollte*). Was man sonst von anderen, als wirklich verschiedenen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemäldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung. Der Vorgrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt seyn, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stillleben nennen könnte. So ist die schöne Landschaft der bedeutende Hintergrund bei Titian, Leonardo, Raffael und Bellini; das Stillleben abgesondert und an sich genommen, ist etwas Geringfügiges, aber durch den Gebrauch und die Stellung erscheint es als ein Bedeutend-gewordenes,

---

*) Auch der letzte Gedanke scheint mir ganz gegründet. „Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein *symbolisches* Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.“ (Lessing, „Laocoon“, Anhang, S. 289.) Aber auch bei Darstellungen, nicht in verjüngtem Maaßstabe sondern in Lebensgröße, ist in sofern immer eine ähnliche „Verrichtung der Seele“ nöthig, als die Gestaltbilder der Malerei nur zwei Dimensionen haben; mithin würde für *alle* Werke dieser Kunst der von Schlegel vorgeschlagene Name, „symbolische Gemälde“, vollkommen gerechtfertigt seyn. Noch eine andere Rücksicht ließe sich hierfür gleichfalls geltend machen.

wie es auf den Vorgründen von Dürer zerstreut liegt, oder bei Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausführung aber bei Leonardo, und weniger oder mehr bei allen großen Malern des Alterthums: in solchen Nebenwerken, welche erst durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, sowie hinwieder ihre Bedeutsamkeit durch die wunderbar vollendete malerische Ausführung hervorgehoben ist. Wie dasjenige was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird was es soll, zeigt Coreggio, Raffael, ja schon Mantegna aufs herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemälde werden alle diese Dinge bedeutend seyn; das Bedeutende aber ist überhaupt der Zweck aller höheren Malerei, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft und das Stillleben in eine bloß mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen auch an einem widerstrebenden und schlechten Stoff, oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen, und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren" *).

Mit dem Sinken des religiösen Lebens während des fünfzehnten Jahrhunderts sanken mit natürlicher Nothwendigkeit auch die religiösen Künste: und als dann nicht viel später das Wehen des „modernen protestantischen Geistes" in manchen Ländern alle Begeisterung für das Uebernatürliche erstarrt, alle Energie des religiösen Sinnes gebrochen hatte, da verloren sie geradezu ihren Werth, weil nicht nur den Völkern das Verständniß ihrer Schöpfungen und das Interesse für dieselben entschwunden war, sondern auch den Künstlern der Geist und die Fähigkeit des rechten religiösen Schaffens abging. Es war abermals natürlich, daß die Letzteren sich nach einem Ersatz umsahen für das reiche, ihrer Kunst verloren gegangene Material der heiligen Geschichte: daß sie durch Ausbildung der Landschaft wenigstens den Rahmen zu verschönern suchten, dem kein Inhalt mehr besonderen Werth verlieh, oder im Stillleben, im Genre, im Thierstück, „das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattung" sich als Vorwurf wählten, das in besseren Zeiten einst ihren Vorgängern theils als Beiwerk gedient, theils nur „ihre Uebung und ihre Erholung" gewesen war. In diesem Sinne hat somit Lübke immerhin Recht, wenn er das zweifelhafte Verdienst, die selbständige Entwickelung der genannten niederen Arten der Malerei, wie überhaupt den Realismus, gefördert zu haben, für den „modernen protestantischen Geist" in Anspruch nimmt.

---

*) F. Schlegel, Bd. 6. S. 78 f. (Cit. 397.)

§. 3.

Ob es ästhetisch zuläßig sey, daß die bildenden Künste, wo sie als civile oder als hedonische auftreten, ihre Gestalten nackt erscheinen lassen.

Die bezüglich dieses Punktes herrschende Lehre; ein Modell Canova's mit Commentar. Eine entgegengesetzte Ueberzeugung: Savonarola, Cl. Brentano, Aristoteles. Die Nacktheit der Gestalten hebt den ästhetischen Genuß bei den Meisten vollständig auf, und den Uebrigen wird er durch dieselbe stark beeinträchtigt; Reichenspergers und Sybels Zeugniß im preußischen Landtage. Die Nacktheit der Gestalten ist in vielen Fällen ein Verstoß gegen die philosophische Wahrheit. Der menschliche Leib gehört wesentlich nicht allein der physischen Ordnung an, sondern auch der ethischen: in dieser ist er aber häßlich; mithin wird durch die Nacktheit von Gestalten die Schönheit des Kunstwerkes bedeutend vermindert, oder auch aufgehoben. Welches der „rein ästhetische Standpunkt" sey; der zuletzt gegebene Grund ist übrigens rein philosophisch. Eine unrichtige Ansicht Lotze's; ein zweiter, guter Gedanke von demselben, und ein gleichfalls guter von Ad. Teichlein.

440. Wer Gemäldegallerien, Kunstausstellungen, Glyptotheken besucht hat, der weiß, in welchem Sinne die in der Ueberschrift ausgedrückte Frage in der Gegenwart thatsächlich gelöst wird; was für Grundsätze anderseits die Theorie vertritt, das ergibt sich schon aus den im dritten Kapitel (S. 595 ff.) von uns angeführten Aeußerungen verschiedener moderner Aesthetiker. Einige Sätze aus einem italienischen Werke, „Erinnerungen aus dem Leben Canova's", das vor nicht vielen Jahren in Florenz erschien, und manche gute Eigenschaften haben mag, können dazu dienen, uns diese Grundsätze kurz zu vergegenwärtigen.

Anläßlich eines Modells das Canova auszuführen unterließ, schreibt der Verfasser der „Erinnerungen" wie folgt. „Es ist eine Gruppe in Lebensgröße: Adonis, sitzend, wird von der Venus mit Rosen bekränzt; seitwärts sieht man einen kleinen Amor .. Dieses Modell wurde in Marmor nicht ausgeführt, da der Meister mit der Composition nicht zufrieden war: aber nicht etwa darum, weil die Gestalten nackt waren. Denn die eigentliche Sprache der Sculptur ist die Nacktheit; durch sie leistet diese Kunst ihr Höchstes: und wenn das Nackte zur idealen Form erhoben wird, und Bescheidenheit und Schamhaftigkeit sich damit verbinden, dann ist es in keiner Weise unanständig. Was die Ehrbarkeit der Kunst ausmacht, das ist dieses: der Künstler darf in seinen Werken niemals eine minder reine Absicht durchscheinen lassen, die ihn dabei geleitet hätte. Wenn man sieht, wie derselbe einzig darauf bedacht war, die Schwierigkeiten seiner Kunst zu bewältigen, und die Gestalten in ihrer jungfräulichen Reinheit (sic) darzustellen, als eines der bewunderungs-

würdigsten Werke der Allmacht Gottes, dann darf er ruhig seyn, und darauf rechnen, daß er in keiner Seele ungeordnete Regungen wachruft. Die wahrhaft hohe Schönheit verführt nicht die Sinne, sondern sie läutert dieselben; sie verunreinigt das Gemüth nicht, sondern sie erhebt es" *).

Das wird wohl kein ehrlicher Mann in Abrede stellen: der Verfasser der „Erinnerungen" setzt bei seinen Lesern ein ungewöhnliches Maaß von Bescheidenheit und kindlichem Sinn voraus, wenn er ihnen wirklich zumuthet, das was er ihnen in diesen Sätzen „vormacht", zu glauben. Jedenfalls hat es hervorragende Geister gegeben, — und nicht wenige, — die ganz anders urtheilten. Den „idealen Formen" gegenüber welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die „Ehrbarkeit der Kunst" in Florenz zu Tage gefördert hatte, gab Savonarola — der „moderne protestantische Geist" hat ja dem gewaltigen Dominicaner einen Platz an dem Lutherdenkmal zu Worms zuerkannt — Savonarola sagen wir, gab öffentlich die Versicherung, daß die Künstler vor ihren eigenen Schöpfungen schaudern würden, wenn sie das Aergerniß und den Schaden den sie durch dieselben den Leuten aus dem Volke für ihre Seele verursacht hätten, so vollständig kännten wie er**). „Ich kann die ewigen nackigen Buben und Mädchen nicht leiden," schrieb am 29. März 1828 Clemens Brentano, die Zeichnungen eines Malers berührend, an einen jüngeren Freund. „Alle höhere Kunstunschuld wird der Teufel holen, wenn sich auch nur das ärmste Lamm je daran ärgert" ***). Aristoteles lehrt, die Gesetzgebung müsse dahin wirken, daß die Jugend „nichts Unanständiges höre oder sehe". Denn unanständige Reden führen leicht zu gleichartigem Thun; wer darum in Gegenwart junger Leute Unerlaubtes rede oder thue, der müsse energisch bestraft werden. „Da wir aber darauf dringen, daß keine Reden dieser Art geführt werden sollen, so ist offenbar, daß junge Leute auch nicht unanständige Bilder oder Schauspiele sehen dürfen. Die Behörden haben mithin darüber zu wachen, daß unanständige Gemälde oder Bildsäulen nirgends geduldet werden" †).

Aber, mag sich ein Leser denken, wir schienen, unserer Ueberschrift zufolge, den Nachweis liefern zu wollen, daß das Verfahren der bildenden Künste um das es sich handelt, „ästhetisch unzuläßig" sey, und jetzt machen wir Rücksichten geltend, aus denen die ethische Unerlaubtheit

---

*) Memorie di Antonio Canova (Firenze 1864) pag. 305. (La Civiltà catt. Ser. 5. vol. 11. pag. 725.)

**) Rio, 2. p. 423 s. (Cit. 383.)

***) Cl. Brentano's „Gesammelte Schriften" (1855) Bd. 9. S. 215.

†) Arist. Polit. l. 7. cap. 15. n. 7—9.

desselben gefolgert werden muß. — Wenn jemand aus den angedeuteten Thatsachen diese Folgerung zieht, so ist das seine Sache. Wir haben keinen Grund, zu widersprechen: denn wir hegen so gut wie jeder andere Christ die Ueberzeugung, daß nach den zehn Geboten Gottes auch die Maler und die Bildhauer gerichtet zu werden haben; aber bei alle dem haben wir die erwähnte Folgerung nicht gezogen, und beabsichtigen auch nicht es zu thun. Unsere Argumentation ist diese:

Als „ästhetisch unzuläßig" an einem Kunstwerke muß Alles dasjenige gelten, was die Wirkung die seinen eigentlichen Zweck bildet, entweder unmöglich macht, oder dieselbe wesentlich beeinträchtigt;

Nun wird aber der ästhetische Genuß, der eigentliche Zweck aller hedonischen Kunstwerke, durch die Nacktheit der Gestalten theils wesentlich beeinträchtigt, theils einfach unmöglich gemacht:

Folglich ist die Nacktheit der Gestalten in den Werken der hedonischen Sculptur und Malerei ästhetisch unzuläßig.

Wer sich die Mühe geben will, ein wenig zu denken, der wird die gleiche Folgerung sehr leicht auch in Rücksicht auf die civile Malerei und Sculptur ziehen. Wir betrachten es zunächst als unsere Aufgabe, den Untersatz zu beweisen.

Friedrich Jacobs macht einmal die gelegentliche Bemerkung: „Von einem unschuldigen und ernsten Gemüthe wird die kräftige Natur in der Nacktheit eines Hercules, die zarte Blüte der Jugend eines Bacchus, der süße Liebreiz einer Aphrodite, ohne Lüsternheit und also auch ohne Aergerniß angeschaut" *). Sehr wohl. Aber wieviel solche „unschuldige und ernste Gemüther" gibt es denn auf Gottes Erde? und beabsichtigen etwa die bildenden Künste, daß ihre nackten Gestalten nur von diesen angeschaut werden, und nicht auch von der unverhältnißmäßig viel größeren Menge derer welche, wie es ihnen einst ein großer Kirchenlehrer an das Herz legte, „nicht von Eisen oder von Stein sind, sondern von Fleisch und Blut, das von der Lüsternheit leichter ergriffen wird als das Stroh von der Flamme"? **) sind die Museen, die Gallerien, die Kunstausstellungen, die öffentlichen Plätze nicht auch für diese bestimmt? Eben so gewiß, wie daß „unschuldige und ernste Gemüther" die bezeichneten Dinge „ohne Lüsternheit anschauen", wo nicht weit mehr gewiß, ist es aber, daß jene unzähligen, denen entweder der Ernst oder die Unschuld oder beides abgeht, es mit Lüsternheit thun. Vergebens beruft man sich, um das läugnen zu können, mit Vischer auf die „reine Kühle des Schönen, in welcher Alles erloschen und untergegangen sey, was sonst

*) Fr. Jacobs, „Tempe", Bd. 1. S. VIII. (Cit. 569.)

**) Chrysost. hom. adversus eos, qui ecclesia relicta ad circenses ludos et ad theatra transfugerant, n. 2. (tom. 6.)

am Nackten die Begierde wecke" *), oder mit Anderen auf die „Verklärung" und die „Idealität der Form", in welcher die Kunst den menschlichen Leib erscheinen lasse. Oder worin besteht denn schließlich diese „Verklärung" und diese „Idealität"? Einzig darin, daß die Kunst den Leib frei von allen natürlichen Mängeln darstellt, und gelöst von alle dem, was denselben sinnlich widerwärtig und ekelhaft macht. Jene ihm inhärirende Beschaffenheit dagegen, wodurch er der Gegenstand des geschlechtlichen Triebes ist, die entfernt sie nicht nur nicht, die ist sie nicht allein, für die sinnliche Urtheilskraft **) des Anschauenden wenigstens, gar nicht im Stande zu entfernen, sondern sie erhöht die einnehmende Macht derselben eben dadurch, daß sie alles sinnlich Abstoßende entfernt. Mit Einem Worte: vegetativer Genuß, beziehungsweise, Erregung und Potenzirung des Verlangens nach demselben, das wird bei den bezeichneten Unzähligen die thatsächliche Wirkung der Kunstwerke seyn von denen wir reden. Nun kann aber, das wird jeder anerkennen der zu urtheilen vermag, nun kann aber, wenn die Seele von vegetativem Genuß, vor Allem von so geartetem, oder von dem Verlangen darnach, eingenommen ist, von ästhetischem Genuß keineswegs mehr die Rede seyn. Haben wir folglich nicht Recht, wenn wir sagen, der ästhetische Genuß werde durch die Nacktheit der Gestalten für sehr Viele unmöglich gemacht?

Und den Wenigen denen er nicht unmöglich gemacht wird, den „unschuldigen und ernsten Gemüthern", wird er jedenfalls wesentlich beeinträchtigt. Es kann ihnen ja doch nicht entgehen, — eben weil sie „ernste" Gemüther sind, — daß das Kunstwerk das sie vor sich haben, für Unzählige einen Stein des Anstoßes, den Anlaß ethischen Schadens, um nicht zu sagen Verderbens, bilden muß. „Als ich beim Beginne der gegenwärtigen Session in das Innere der deutschen Nationalgallerie (in Berlin) trat," sagt August Reichensperger in einer Rede vor dem preußischen Abgeordnetenhause, „war das Erste was ich sah, eine nackte weibliche Figur auf einem Panther ausgestreckt liegend, in Marmor ausgeführt. Meine Herren, Sie kennen vielleicht die ebenfalls unbekleidete Bethmannsche Ariadne in Frankfurt. Diese Ariadne ist ein wahrer Unschuldsengel gegen die Bacchantin, die da rücklings auf einem Panther liegt. Ich bin überzeugt, daß jeder junge unverdorbene Mensch, oder doch ganz gewiß jedes Mädchen, welches nicht etwa in einer confessionslosen höheren Töchterschule emancipirt und zur ‚aufgeklärten Liebe' — um einen Ausdruck eines liberalen Weltblattes zu gebrauchen — herangebildet worden ist, den ärgsten Anstoß an einer solchen Erscheinung nimmt. Das war

*) Vischer, Aesthetik, Bd. 1. §. 60.

**) Was „die sinnliche Urtheilskraft" sey, haben wir früher gesagt; vgl. N. 6. S. 10, die Note.

die erste Sculptur, die mir da zu Gesichte kam; und nun die erste Malerei, die gleich daneben hing. Sie ist betitelt das ‚Gefilde der Seligen‘. Die Farben sind derart schreiend, daß ich versucht war, mir die Ohren zuzuhalten. Und worin besteht die ‚Seligkeit‘ der betreffenden Dargestellten? Sie zeigt sich in der Art, daß sechs bis sieben unbekleidete Persönlichkeiten beiderlei Geschlechts, wenn ich nicht irre, theilweise mit Bocksfüßen versehen, auf und ab spazieren, während im Vordergrunde, in einem Wasser auf einem centaurartigen Scheusal eine ebenfalls unbekleidete weibliche Person reitet, — wohin, ist nicht recht zu sehen.“ An dritter Stelle characterisirt Reichensperger den damals „allerneuesten, fast allgemein bewunderten Berliner Modeartikel, das große Werk ‚Prometheus‘“. Es sey eine „überaus talentvolle und fleißige Studie nach Laocoon . . .“; „aber wohlweislich hat der Künstler statt der zwei nackten Knaben zwei nackte Mädchen — die Okeaniden — dem Prometheus beigegeben, und dadurch hat das Werk allerdings einen besonders picanten Reiz und zugleich seine Hauptbedeutung bekommen.“ Etwas später wird ganz einfach der klare Satz ausgesprochen: „In der Regel werden die modernen Nuditäten nur geschaffen, um in gewissen Kreisen Abnehmer zu finden, in Kreisen in denen der Hang nach Sinnenreiz, nicht die idealen Bestrebungen vorwalten“ *). Auffallender Weise erhielt gerade dieser Satz, neben den anderen damit zusammenhangenden Anschauungen Reichenspergers, sofort seine Bestätigung von einer Seite, welche der Richtung des Letzteren sonst ziemlich fern steht. „Meine Herren,“ sagte Herr von Sybel, „auch ich weiß es, wie Jeder von ihnen, wie die moderne Kunst in Deutschland, und mehr noch in den romanischen Ländern, an den Auswüchsen krankt, die der Abgeordnete Reichensperger eben bezeichnet hat; wie eine Menge von sogenannten Kunstwerken auf den Sinnenreiz des von ihm mit gutem Grunde scharf beurtheilten Publicums berechnet sind“ **). Wir haben diese Aeußerungen angeführt, um darzuthun, welcher Art der Eindruck ist, den „die eigentliche Sprache der Sculptur“ und „die jungfräuliche Reinheit ihrer Gestalten“ (oben S. 665) auf „ernste Gemüther“ macht; als authentisch wird man den Beweis anzuerkennen doch wohl nicht umhin können. Ist es aber möglich — denn darum handelt es sich für uns, — ist es möglich, daß Gedanken und Gefühle wie die von Reichensperger und Sybel angedeuteten, in einem „ernsten Gemüthe“ das Vergnügen das demselben ein Kunstwerk gewähren kann, nicht bedeutend herabstimmen, — wenn sie anders dasselbe nicht vielmehr vollständig paralysiren?

---

*) A. Reichensperger, Rede, gehalten im Abgeordnetenhause am 12. Februar 1880. („Parlamentarisches“ S. 47 ff. Cit. 599.)

**) Bei Reichensperger, „Parlamentarisches“ S. 34.

441. Mit diesem Einen sind übrigens unsere Gründe für die ästhetische Unzuläßigkeit nicht anständig bekleideter Gestalten noch nicht erschöpft. Die Aesthetik verlangt, daß in jedem Werke einer schönen Kunst, und in allen Theilen eines solchen, volle philosophische Wahrheit herrsche. Steht eine Leistung ihrem ganzen Inhalte nach in Widerspruch mit den Gesetzen des „zufälligen" Seyns, so ist sie vollständig mißlungen; werden diese Gesetze in minder wesentlichen Zügen verletzt, so ist sie fehlerhaft; als vollendet dagegen muß ein Werk, unter dieser Rücksicht, gelten, wenn es uns vorkömmt, — nicht, die dargestellte Erscheinung sey unter den in dem Werke gegebenen Voraussetzungen und Umständen, bei dem Character und den Eigenthümlichkeiten der auftretenden Personen, in der That in dieser Weise möglich, — sondern vielmehr, als ob dieselbe gar nicht anders denkbar wäre. Das ist, nach Aristoteles, der Sinn des Gesetzes von der philosophischen Wahrheit *).

Was nun unter den Personen die uns in den Werken der bildenden Künste vorgeführt werden, zunächst diejenigen betrifft, welche Träger einer hohen inneren Schönheit, mithin einer hohen ethischen Vollkommenheit sind, — sey es der Geschichte zufolge, sey es nach dem Inhalte der frei erfundenen Conception, — so leuchtet doch wohl von selber ein, daß die Entfernung der Bekleidung, oder auch nur eine den Gesetzen der strengsten Züchtigkeit minder entsprechende Bekleidung, ihrem Character und ihren Grundsätzen, — ihrer Idee, — geradezu widerspricht. Wo solche Personen anders, als vollkommen züchtig bekleidet, gemalt oder gebildet werden, da fehlt mithin dem Werke, in Einer Rücksicht, die philosophische Wahrheit ganz und gar. Es ist schlechthin widersinnig, wenn Guido Reni in seinem Johannes Baptista, statt des ernsten Predigers der Buße im Kleide von Kameelhaaren, mit dem ledernen Gürtel um die Lenden **), uns eine physisch sehr vollkommen gebildete Gestalt malt, aber bis auf einen kleinen Theil des Leibes ganz entblößt; denn der Mann der, schon im Schoße seiner Mutter geheiligt, „mehr war als ein Prophet", — zu dem die Kirche betet:

„O nimis felix, meritique celsi,
Nesciens labem nivei pudoris," —

der ist nicht allein niemals so aufgetreten, sondern der *kann auch ganz und gar nicht so gedacht werden.* Und so oft es auch geschehen ist und geschieht, es ist schlechthin widersinnig, wenn die bildenden Künste den menschgewordenen Sohn Gottes, als Kind in der Krippe oder auf

---

*) Oben, N. 293 ff. S. 420 ff.

**) „Und Johannes war bekleidet mit Kameelhaaren, und einem ledernen Gürtel um die Lenden, und er aß Heuschrecken und wilden Honig." Marc. 1, 6.

dem Arme seiner gebenedeiten Mutter, vollständig nackt erscheinen lassen; denn diese Nacktheit steht mit der Idee der Jungfrau wie des „Eingebornen vom Vater" in unvereinbarem Widerspruch. Lehrt ja doch selbst Riegel, nachdem er gesagt hat, „das Schönste was die Plastik leisten könne, sey das Nackte", daß „dennoch Bedingungen auftreten, die sich gegen die Nacktheit erklären, und eine Bekleidung fordern". „Diese wurzeln hauptsächlich darin," setzt er hinzu, „daß die Nacktheit dem darzustellenden Individuum und seinem Wesen feindlich seyn würde, oder daß in der Bekleidung ein besonderes Moment des Ausdruckes liegt . . Unbekleidete Bilder der Musen, der Artemis, der Athene oder Here, würden aufhören, Bilder dieser Gottheiten zu seyn" *). Und ein unbekleidetes Bild des Jesuskindes sollte nicht aufhören, das Bild des Sohnes der Jungfrau zu seyn? **)

„Einem Priester oder einem Heiligen wird die Bekleidung nicht fehlen dürfen," folgert derselbe Gelehrte gleich darauf. Damit hat er, wohl ohne daran zu denken, den Laocoon verurtheilt. „Die philosophische Wahrheit", bemerkt ein französischer Schriftsteller, de Piles, „würde verlangen, daß Laocoon bekleidet wäre. Oder ist es wohl denkbar, daß ein Königssohn, ein Priester des Apollo, vollständig nackt eine feierliche Opferhandlung vollzöge? Nach Virgil kamen nämlich die Schlangen von der Insel Tenedos her an das Trojanische Ufer, und überfielen den Laocoon und seine Söhne, da er eben in der Nähe des Meeres dem Neptun das Opfer brachte." Lessing, welcher diese Bemerkung im Originaltexte gibt, ist der Ansicht, daß „die alten Artisten dazu lachen würden" ***). Ich meine, das wäre nur dann zu erwarten, wenn „die alten Artisten" mit Lessing und seiner Schule sich zu dem Grundsatze bekannt hätten, „die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste sey die körperliche Schönheit". Wir haben aber im dritten Kapitel nachgewiesen, nicht nur, daß diese Lehre unrichtig ist, sondern auch, daß die Alten derselben keineswegs huldigten.

Träger einer hohen inneren Schönheit oder einer besonderen Würde sind übrigens freilich nicht alle Personen, welche in den Werken der bildenden Künste erscheinen. Indeß auch bei den übrigen läßt sich die Entfernung der Bekleidung mit der philosophischen Wahrheit keineswegs

---

*) Riegel, S. 153 f. (Cit. 567.)

**) Wir übersehen keineswegs, daß die zwei von uns angeführten Beispiele, ihrem Inhalte nach, nicht der hedonischen Malerei angehören sondern der religiösen. Die philosophische Wahrheit ist eine nothwendige Eigenschaft für die Erzeugnisse aller Künste; darum hat die in dieser Nummer von uns entwickelte Rücksicht, wie schon im vierten Kapitel bemerkt wurde, auch wo sie als religiöse auftreten, für die bildenden Künste gleichfalls ihre Bedeutung.

***) „Laocoon", V. S. 55. (Cit. 587.)

in Einklang bringen. Ein Mensch wird nur in zwei Fällen nackt gesehen werden: wenn er durch rohe Gewalt entkleidet wird, oder wenn er den Verstand verloren hat; das Erste ist der Fall in mehreren Martyrien, deren Darstellung wir aber bereits aus einem anderen Grunde als unangemessen erkannt haben. Diese zwei Fälle abgerechnet, bleibt der Abgang anständiger Bekleidung, insofern vernünftige, gesitteten Völkern angehörende Personen pragmatisch dargestellt werden, immer eine fingirte Erscheinung aus der Ordnung des „zufälligen" Seyns, bei welcher man den Grund und die Ursache ganz vergebens sucht: mithin ein philosophisches Absurdum, ein durch nichts motivirter Zug und darum ein wesentlicher Fehler der Conception. Wenn derselbe deßungeachtet nicht stark empfunden zu werden pflegt, so ist das leicht erklärlich. Vielen fällt er schon deßhalb nicht auf, weil sie weder den pragmatischen Character der bildenden Künste gehörig erfassen, noch auch die zwei Elemente kalleotechnischer Werke, die Conception und das sichtbare Darstellungsmittel dafür, von einander unterscheiden, darum ausschließlich bei dem Bilde stehen bleiben, statt zu dem Nachgebildeten aufzusteigen. Ueberdies hat die Gewohnheit unser Gefühl in dieser Rücksicht nicht wenig abgestumpft; und die moderne Aesthetik hat das Ihrige gethan, um auch die Grundsätze zu fälschen.

442. Der Gedanke den Lessing an der vorher bezeichneten Stelle weiter ausspricht, um darzuthun, daß die Nacktheit der Gestalten in der Laocoongruppe „die Weisheit der Künstler erhebe", ist uns im dritten Kapitel bereits begegnet. Wir führen hier denselben nur wieder an, weil er uns Veranlassung gibt, eine dritte Rücksicht hervorzuheben, aus der sich die ästhetische Unzuläßigkeit nackter Gestalten in den Werken der bildenden Künste ergibt.

„Ein Gewand, das Werk sclavischer Hände, hat bei weitem nicht so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisirter Körper; die Schönheit der Bekleidung ist nichts gegen die Schönheit der menschlichen Form": das ist der Gedanke, um den es sich handelt*). Es tritt uns in demselben nichts Anderes als jene Auffassung entgegen, welche als die wesentliche Grundlage der ganzen Theorie Lessings von der Bestimmung der bildenden Künste zu betrachten ist. Klarer und vollständiger stellte sich uns diese Auffassung in der consequenteren und minder vorsichtigen Entwickelung dar, welche Schiller ihr gegeben hat; wir sahen aber, daß dieselbe nichts Besseres ist, als eine chimärische Fiction. Der menschliche Leib, schlechthin als körperlicher Organismus betrachtet, hat seine Schönheit; und wir wollen ihm unter den körperlichen Dingen auch die höchste Schönheit nicht streitig machen. Aber wenn sich

*) Lessing, „Laocoon", V. S. 55. 56.

immerhin der menschliche Leib „als körperlicher Organismus betrachten“ läßt, so folgt hieraus keineswegs, daß derselbe auch schlechthin als körperlicher Organismus wirklich seyn, oder auch nur wirklich seyend gedacht werden kann. Sobald er wirkliches Seyn hat, oder als wirkliches Seyn habend gedacht wird, muß er nothwendig eben als menschlicher Leib genommen werden, das heißt als der sichtbare Theil einer einheitlichen vernünftigen Natur. Denn die vernünftige Seele ist ja unmittelbar und durch sich selbst die „Form“ (die *causa formalis*) des Leibes; das will sagen, sie allein ist das Princip, wodurch der todte Stoff zum lebendigen menschlichen Organismus wird. Eine nothwendige Folge dieser Thatsache ist, daß jeder menschliche Leib nicht bloß der physischen, sondern eben so sehr der ethischen Ordnung angehört: nicht unmittelbar und durch sich selbst, aber darum, weil er das Werk einer vernünftigen Seele ist, und den wesentlichen Theil einer der ethischen Ordnung angehörenden einheitlichen Natur bildet.

Nun ist aber seit dem Falle Adams jeder menschliche Leib — jenen des Gottmenschen, und den seiner nicht in der Erbsünde empfangenen Mutter ausgenommen — immer „der Leib des Todes“ „in dessen Gliedern das Gesetz der Sünde waltet“, — „das Fleisch der Sünde“ „in welchem nicht das Gute wohnt“ *): und aus diesem Grunde kann er, bis zu jenem Tage da Gott uns „überkleidet mit der unverweslichen Hülle die vom Himmel stammt“ **), bei aller Schönheit die er in der physischen Ordnung besitzt, nicht anders als ethisch durch und durch häßlich erscheinen.

Wenn mithin die bildenden Künste sich für berufen halten, uns durch ihre Werke Genuß zu bereiten, indem sie uns Erscheinungen von ästhetischem Werthe vorführen, dann müssen sie begreifen, daß die Nacktheit ihrer Gestalten mit ihrer wesentlichen Aufgabe unvereinbar, daß dieselbe ästhetisch unzuläßig ist. Wir wissen recht gut, daß es Menschen gibt, denen der Anblick nackter Gestalten Freude macht. Aber in einem richtig empfindenden Gemüthe kann die ethische Häßlichkeit eines nicht geziemend bekleideten Menschenleibes nur Ekel und Mißvergnügen hervorrufen; und dieser widerwärtige Eindruck muß nothwendig den ästhetischen Genuß im höchsten Maaße beeinträchtigen, wenn er denselben nicht vielmehr geradezu unmöglich macht. Der größte deutsche Maler des achtzehnten Jahrhunderts, Raphael Mengs, erklärt ausdrücklich, „daß eine ganz unbekleidete Gestalt immer weniger schön sey“ ***).

443. Man wird uns vielleicht einwenden wollen, wir hätten den

*) Röm. 7, 24. 23. 8, 3. 7, 18.

**) 2. Cor. 5, 2. 4.

***) Lezioni pratiche di pittura, §. VII.

Untersatz unseres Beweises nicht der Philosophie, sondern der übernatürlichen Offenbarung entnommen.

Aber gibt es denn wohl ein System von Wahrheiten, das mehr berechtigt wäre, öffentlich aufzutreten und Anerkennung zu fordern, als die übernatürliche Offenbarung? würde überhaupt auch selbst von einer wahren, zuverläßigen Philosophie unter uns noch die Rede seyn, wenn nicht der von tausend Irrlichtern umtanzten Vernunft die Offenbarung den Polarstern sichtbar gemacht hätte, an dem sie sich orientiren konnte? 345) Freilich, wer einen Ungläubigen überzeugen will, der darf ihm gegenüber seine Sätze nicht auf Prämissen gründen welche ihrem ganzen Wesen nach der übernatürlichen Offenbarung angehören; und wenn der Pantheist den Unterschied zwischen sittlich Gutem und Bösem in Abrede stellt, so kann von ihm nicht erwartet werden, daß er sich durch Deductionen widerlegt fühle, welche das Daseyn einer ethischen Ordnung zur Voraussetzung haben. Aber man muß sich hüten vor der oft zu Tage tretenden ganz unrichtigen Anschauung, als ob der angedeutete Standpunkt, den der Vertheidiger der Wahrheit dem Ungläubigen und dem Pantheisten gegenüber einzunehmen sich herbeiläßt — oder wenn man lieber will, gezwungen wird, — als ob, sagen wir, dieser Standpunkt der eigentlich richtige und allein berechtigte wäre, und man deßhalb denselben auch da einzunehmen hätte, wo man für wirkliche Christen die Unzuläßigkeit irgend eines der vielgestaltigen Irrthümer des Unglaubens oder des Pantheismus darzuthun beabsichtigt. Wir können nur Befangenheit des Urtheils darin sehen, wenn ein katholischer Gelehrter den in der vorigen Nummer von uns entwickelten Beweis (nach der Fassung desselben in der ersten Auflage dieses Buches) zwar mit dem Bemerken wiedergibt, „die Worte seyen ihm aus der Seele gesprochen", — dann aber hinzufügt: „Doch abgesehen von diesem mehr religiösen Exposé müssen wir uns auch vom rein ästhetischen Standpunkte gegen die Nacktheit der Statuen aussprechen". Wir können, sagen wir, in dieser Aeußerung nur einen Ausfluß der eben angedeuteten unrichtigen Anschauung finden. Oder warum, und seit wann, haben denn die Wahrheiten der christlichen Religion, wo es sich um die schönen Künste handelt, nicht mehr ihre volle Geltung? gibt es eine Kunst, gibt es überhaupt eine freie Thätigkeit des Menschen, für welche sich die Normen unabhängig von der Offenbarung feststellen ließen? bildet sich etwa der „rein ästhetische Standpunkt" dadurch, daß man die Offenbarung ignorirt, und lediglich mit Wahrheiten rechnet welche dem Gebiete der natürlichen Erkenntniß angehören? Das „mehr religiöse Exposé" um das es sich handelt, würde auch dann durchaus dem „rein ästhetischen Standpunkte" angehören, wenn es wirklich aus ganz übernatürlichen Wahrheiten sich zusammensetzte. Denn aus der Thatsache, daß lange Zeit hindurch der Rationalismus und der Pantheismus

die Aesthetik als ihre ihnen ausschließlich zustehende Domäne bearbeitet haben, folgt noch ganz und gar nicht die Richtigkeit jener Anschauung, welche den „rein ästhetischen Standpunkt", sey es mit dem Standpunkte des Rationalismus oder des Pantheismus, sey es auch nur mit dem rein philosophischen, zu identificiren scheint. Die Aesthetik ist die Wissenschaft der schönen Künste: die Letzteren arbeiten seit achtzehnhundert Jahren für die Christenheit, oder, wo sie nicht als religiöse Künste auftreten, jedenfalls für christliche Völker: sämmtliche Wahrheiten mithin die das Leben des Christen beherrschen, haben ihre volle und ungeschmälerte Bedeutung auch auf dem Gebiete der schönen Künste und ihrer Wissenschaft.

Das bisher Gesagte sollte übrigens nur dazu dienen, die unrichtige Anschauung zurückzuweisen, aus welcher die im Anfange dieser Nummer angedeutete Einwendung hervorgeht. Zur Widerlegung der Letzteren kommen wir erst jetzt. Man irrt, wenn man meint, unser in N. 442 gegebener Beweis sey ein theologischer, und setze die übernatürliche Offenbarung voraus: er ist rein philosophisch. Der Offenbarung haben wir in unserem Untersatze freilich mehrere Gedanken und Ausdrücke entnommen, weil wir keinen Grund hatten, das zu vermeiden; aber die Thatsache um die es sich in demselben eigentlich handelt, gehört keineswegs ausschließlich der Offenbarung an. Es ist vollkommen wahr, die sich selbst überlassene Vernunft vermag den historischen Grund der ethischen Häßlichkeit des Leibes, die erste Sünde und ihre Fortpflanzung, nicht zu entdecken. Aber abgesehen von diesem Geheimnisse, dessen wir für unseren Beweis keineswegs bedürfen, weiß auch die natürliche Ethik sehr wohl, daß der menschliche Leib in seinen Gliedern das Gesetz der Sünde trägt, und darum häßlich ist und der Bedeckung bedürftig. Oder woher hatten es sonst die Heiden gelernt, von denen St. Augustin berichtet, daß sie insgesammt bestimmte Theile des Leibes zu verhüllen, manche aus ihnen aber auch im Bade sich nicht vollständig zu entkleiden pflegten? 346) woher die Bewohner der Insel Cos, welche die unbekleidete Venus des Praxiteles zurückwiesen?*) woher die älteren Griechen, die es unanständig fanden, als auf Creta und dann auch in Lacedämon die Männer anfingen, bei den gymnastischen Uebungen unbekleidet aufzutreten, — und woher die nichtgriechischen Völker, welche fast insgesammt auch dann noch über diese Sitte spotteten, nachdem sie in Hellas allgemein geworden war?**) Nur dort wo noch „das Kleid der Gnade" den Leib umgab, wo noch „das Fleisch nicht, wider den Geist sich auflehnend, der Auflehnung des Menschen wider seinen Schöpfer Zeugniß gab", nur dort

*) Oben, S. 603.

**) Plat. de republ. l. 5. Steph. p. 452 c. Bip. t. 7. p. 9.

konnten „beide nackt seyn und nicht erröthen" *). Dagegen würde auch in dem hypothetischen, niemals wirklich gewesenen aber denkbaren „bloß natürlichen Zustande" **) der Menschheit, derselbe Defect, und darum dieselbe ethische Häßlichkeit dem Leibe eigen seyn; freilich in minder hohem Grade, als jetzt, weil sie nicht die Strafe des Ungehorsams wäre, sondern bloßer Defect, bloßer Abgang einer der Vernunft ganz entsprechenden Vollkommenheit.

444. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Hermann Lotze Unrecht hat, wenn er die Neigung vieler Künstler zur „Nachbildung des Nackten" durch die Bemerkung zu rechtfertigen sucht, daß die Plastik „nicht nothwendig den Geist, weder in der Tiefe seines persönlichsten Wesens, noch in seinem Verhalten zwischen den Bedingungen der sittlichen Welt darstellen müsse"; sie könne ja „eben so wohl die Seele nur als ‚Entelechie' eines bestimmten Leibes" vorführen, „so wie dieselbe, ohne den Druck einer Lebensaufgabe zu fühlen, sich des Glückes der harmlosen Existenz erfreue, welches ihr die Eigenthümlichkeit ihrer Organisation verstattet" ***). Es ist auffallend, wie es dem verständigen Denker entgehen konnte, daß er mit diesen Aeußerungen in den Irrthum Schillers hineingerathen ist †), den er in seinem eigenen Werke, 415 Seiten früher, selbst bekämpft hat. Sein Gedanke wäre immerhin nicht übel, wenn „die Seele nur als Entelechie", d. h. ausschließlich als das Princip des leiblichen Lebens, jemals wirklich wäre, oder doch wirklich seyend gedacht werden könnte. Dem ist nun aber nicht so, wie wir schon wiederholt zu sagen veranlaßt waren. Die „Seele als Entelechie" ist immer zugleich der wesentlich innerhalb „der sittlichen Welt und ihrer Bedingungen stehende Geist"; beide Namen bezeichnen eine einzige untheilbare Substanz, je nach einer besonderen Art ihrer Wirksamkeit. Nur metaphysisch, nicht physisch, lassen der erkennende und freie „Geist", und die „Seele" als Princip des leiblichen Lebens, sich scheiden ††). Wenn mithin die Plastik

---

*) Aug. de civit. Dei 14. c. 17. De peccator. merit. et remiss. 2. c. 22.

**) *Status naturae purae.*

***) Lotze, S. 565. (Cit. 18.)

†) Vgl. oben N. 413. 414. S. 618 ff.

††) „Nachdem nunmehr die stete Mitwirkung eines ideellen, seelenartigen Vermögens in allen Lebensvorgängen thatsächlich außer Zweifel gestellt ist, kann es nicht mehr zweifelhaft seyn, wo wir den wahren und einzigen Träger des Lebensprocesses zu suchen haben. Er kann kein anderer und kein geringerer seyn, als die Seele selbst. Und so sprechen wir es erneuert mit voller Entschiedenheit aus . .: die Lebensvorgänge sind Seelenverrichtungen. Einer besonderen ‚Lebenskraft', die zwischen die körperlose Seele und den seelenlosen Leib vermittelnd einträte, bedürfen wir nicht, noch vermögen wir sie zu denken. Aber eben so wenig genügt hier die erneuert von Lotze ausgebildete Hypothese eines dualistischen Parallelismus zwischen Leib und Seele, indem jener

es unternähme, in einer menschlichen Gestalt „die Seele nur als Entelechie darzustellen, so wie sie, ohne den Druck einer Lebensaufgabe zu fühlen, sich des Glückes einer harmlosen Existenz erfreut", so würde sie die physisch untheilbare Substanz auseinanderreißen, und das Bild eines chimärischen Wesens liefern, welches nirgends einen Grund seines Seyns hat, nicht einmal in der Weisheit Gottes.

Man mag die Sache drehen und wenden wie man will, (wir sagen das nicht mehr zunächst gegen Lotze, sondern gegen das Verfahren vieler Künstler und gewisse Theorien nicht weniger Aesthetiker,) Darstellungen wie die im Anfange dieses Paragraphen erwähnte Canova's, oder Bernini's „Apollo und Daphne", oder Danneckers „Ariadne", oder Giulio Romano's „Amphitrite" aus Villa Lante, oder Coreggio's „Jupiter und Antiope" im Louvre, oder Tizians „Venus", oder Annibale Caracci's „Venus und Mars" *), und unzählige andere derselben Art, sind und bleiben insgesammt Leistungen, welche die Aesthetik nicht allein auf Grund unumstößlicher Wahrheiten der Religion und der natürlichen Ethik für unzüchtig erklären, sondern zugleich, auch wenn sie von aller Religion und allen ethischen Gesetzen absehen will, als vollständig verfehlte Producte einer gewandten aber irregeleiteten Technik verurtheilen muß.

Besser als der vorher besprochene, und beachtenswerther für die bildenden Künste, ist ein anderer Gedanke, den Lotze neun Seiten später folgen läßt. „Auch das Alterthum", bemerkt er, „hat nicht im mindesten den ästhetischen Werth von Gewandfiguren verkannt; uns aber kömmt es zu, auch den Sinn unserer Zeit zu achten. Ihr mag es immerhin zugerufen werden, daß Geist und Körper gleichmäßig entwickelt werden sollen, aber nie wird man sie davon überreden, daß jetzt noch mit Körperschönheit in der Weise der Alten renommirt werden müsse" **). Bezieht Lotze diese seine Worte zunächst auf die Plastik, so hat dafür eine Stelle die er im folgenden Kapitel einer Abhandlung von Adolph Teichlein entlehnt, die Malerei im Auge. „Gerade am menschlichen Leibe,

---

erfahrungsmäßig weit mehr ist, als eine nach bloß mechanischen Gesetzen wirkende, äußerlich der Seele angepaßte Maschinerie. Noch weit weniger endlich kann die Seele, nach materialistischer Ansicht, als der Effect des Leibes, und zwar der in ihm sich verbindenden Stoffe, betrachtet werden . . . Und so bleibt ganz von selbst, ebenso dem Rechte des Denkens wie den Anforderungen der Erfahrung gegenüber, nur die letzte Ansicht, die unserige, übrig. Die Seele selber" (d. h. der denkende freie Geist) „muß in den Lebensverrichtungen wirksam seyn." Immanuel Hermann Fichte, „Anthropologie, neubegründet auf naturwissenschaftlichem Wege" (Leipzig 1856) N. 206. S. 491.

*) Die drei ersten sind Werke der Sculptur, die vier anderen Gemälde.

**) Lotze, S. 574. (Cit. 18.) Der Blütezeit der hellenischen Kunst gehört übrigens dieses „Renommiren mit Körperschönheit" keineswegs an, sondern lediglich den Perioden des Verfalles.

an welchem die feinste Farbenbrechung sich erschöpft, erfahren wir am deutlichsten die sinnlich oberflächliche Natur der Farbe, und daß die Malerei, wenn sie dieses Kunstmittel nicht zum sinnigen Ausdruck einer Stimmung zu gebrauchen, oder dem Ausdruck eines höheren Inhaltes unterzuordnen weiß, nothwendig in den mehr oder minder bemäntelten Mißbrauch des unkünstlerischen Sinnenkitzels verfällt.. Insofern die Coloristen der classischen Epoche, insbesondere die Venetianer, ihren Styl des vollendeten Colorits auf die bekleidete menschliche Gestalt anwandten, gelang es ihnen vollkommen, denselben auf den Gipfel der Kunst zu erheben. Auf diesem Wege schufen sie die ewigen Vorbilder der Portraitmalerei, und eines großartigen Genre. Allein in Ansehung des Nackten reichte, selbst eine Tizianische Venus nicht ausgenommen, auch der Ernst ihrer Haltung, die Noblesse ihrer Gestalten nicht hin, die gemalte Darstellung der Leibesschönheit auf die sittliche Höhe der Antike zu heben. Selbst in ihren Werken erlosch, trotz aller Vollendung des malerischen Styls, der sinnliche Funke nicht, welcher ein für allemal in der farbigen und individuellen Darstellung menschlicher Leibesschönheit fortglimmt" *).

Lotze findet es erfreulich, daß Teichlein in diesem seinem Urtheile „von der kunstgeschichtlichen Gewohnheit abweicht, alle vollendeten großen Thatsachen auch für gerechtfertigt zu halten". Wer den herrschenden Ton kunstgeschichtlicher Schriften einigermaßen kennen gelernt hat, der wird diese Freude als vollkommen gegründet anerkennen; nur können wir, seiner eigenen Bemerkung gegenüber, den Wunsch nicht unterdrücken, daß Lotze gleichfalls, in seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland", herrschenden Doctrinen gegenüber noch weniger Condescendenz geübt hätte, als er mitunter thut.

*) Ad. Teichlein, Abhandlung über den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei (Anhang zu der Schrift: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland, München 1853). Bei Lotze, S. 587 f.

Elfter Abschnitt.

Die höhere Beredtsamkeit.

Die Bedeutung dieser Kunst nach dem Urtheile der Alten. Sie ist unter den schönen Künsten die älteste, — jedenfalls die erste die, authentischen Zeugnissen zufolge, in der Geschichte der Menschheit auftritt. Sie erscheint, neben der religiösen Poesie, in überaus hoher Vollendung ein volles Jahrtausend früher, als die übrigen schönen Künste. Die höhere Beredtsamkeit besitzt die Mittel, „Werke von hervorragender Schönheit" hervorzubringen. Begränzung des in diesem Abschnitte zu behandelnden Stoffes.

445. Nach Plato ist die höhere Beredtsamkeit „Leitung der Seele" *); und vor ihm schon hatte der dritte griechische Tragiker sie gefeiert als „die einzige Beherrscherin der Menschen":

„Was müh'n wir uns um andere Theorien doch,
Wir Sterbliche, und lernen sie wie jede es heischt;
Und trachten die Beredtsamkeit, die einzige
Beherrscherin der Menschen, nicht mit größerem Ernst
Bis zur Vollendung zu erringen, daß durch sie
Der Anderen Wollen sicher stets wir leiten dann!" 347)

Es war nichts Anderes als die Wiederholung dieser Auffassung von dem Wesen der höheren Beredtsamkeit und ihrer Bedeutung, wenn zu Rom zweihundert Jahre später Ennius dieselbe pries als „Lenkerin der Herzen und Königin der Welt", *flexanima omnium regina rerum* **).

Bei den Alten galt die höhere Beredtsamkeit als die vornehmste, die „Fürstin" unter den Künsten, *regina artium*; der Wahrheit standen sie mit dieser ihrer Ueberzeugung jedenfalls um Vieles näher, als die neuere Aesthetik, wenn sie die höhere Beredtsamkeit aus dem Chor der

*) Plat. Phaedr. Steph. pag. 271 c. d. Bip. 10. p. 373.
**) Enn ap. Cic. de orat. 2. c. 44. n. 187.

schönen Künste, oder selbst der freien, einfach hinausweist*). Und es dürfte sicher nicht ungegründet seyn, wenn wir es sehr beachtenswerth finden, daß sie unter allen Künsten diejenige ist, die uns, und zwar als geistliche Beredtsamkeit, in der Geschichte der Menschheit zuerst begegnet. Nicht allein, daß der heilige Geist den Noe als „einen Prediger der Gerechtigkeit" **) bezeichnet: schon von dem Urgroßvater dieses Patriarchen, von Henoch, dem wunderbaren Manne der „mit Gott wandelte, und nicht mehr gesehen ward, weil ihn der Herr hinwegnahm" ***), berichtet uns die heilige Schrift, daß er das Gericht Gottes und die der Sünder wartende Vergeltung predigte, und „die Völker zur Buße zu führen bemüht war" ****). Eine alte Tradition fügt hinzu, Adam selbst habe dem Henoch, dessen Tage er noch erlebte, das Hirtenamt über die Menschheit übertragen †); und wenn wir uns weiter erinnern, daß schon Enos, der Sohn des Seth, einen bestimmten, gemeinsamen Gottesdienst (wieder) begründete ††), so kann es sicher keinem Zweifel unterliegen, daß der viel spätere Henoch keineswegs der erste war, der als Prediger des Wortes Gottes unter den Menschen auftrat.

Es ist, glaube ich, gar nicht nöthig, daß man sich die Beredtsamkeit der Patriarchen der Urzeit, namentlich der hervorragenderen unter ihnen, mit Wurz als sehr unvollkommen, als „rauh und trocken" †††) vorstelle. Die ältesten Leistungen auf dem Gebiete der geistlichen Beredtsamkeit die wir besitzen, die Reden des Moyses an das Volk im fünften der von ihm verfaßten „Bücher", sind freilich neunhundert Jahre jünger als die Sündfluth: aber in eben diesen ihren ältesten Denkmalen tritt uns die Kunst um die es sich handelt, auch bereits in ihrer ganzen Vollendung entgegen. Man lese, Beispiels halber, die folgende Stelle aus dem sechsten Kapitel des eben bezeichneten „Buches":

„Höre, Israel: der Herr unser Gott ist der Herr, Er allein. Und darum sollst du lieben den Herrn deinen Gott aus deinem ganzen Herzen, und aus deiner ganzen Seele, und aus deiner ganzen Kraft. Und es sollen diese Worte die ich dir heut gebiete, geschrieben seyn in deinem Herzen; und du sollst sie deinen Kindern verkündigen; und du sollst ihrer gedenken, wenn du weilest in deinem Hause und wenn du wandelst auf dem Wege, wenn du dich zur Ruhe legst und wenn du aufstehst; und du sollst sie als Zeichen an deine Hand binden, und sie sollen fort

*) Vgl. oben, N. 329. S. 479.
**) 2. Petr. 2, 5.
***) 1. Moys. 5, 24.
****) Judas 14. 15. Sir. 44, 16.
†) Vgl. Loch und Reischl, zu 1. Moys. 5, 29.
††) 1. Moys. 4, 26.
†††) Wurz, Anleitung zur geistlichen Beredtsamkeit, Bd. 1. S. 2.

und fort vor deinen Augen stehen; und du sollst sie auf die Schwelle deines Hauses schreiben und an seine Thür. Und wenn dich dann eingeführt hat der Herr dein Gott in das Land das er mit einem Schwure verheißen deinen Vätern, dem Abraham und Isaak und Jakob; wenn er dir große und schöne Städte gegeben die du nicht gegründet, Häuser voll von Schätzen die du nicht gebaut, Brunnen die du nicht gegraben, Weinberge und Olivengärten die du nicht gepflanzt hast; wenn du dich dann von alle diesem nährst, und lebst im Ueberfluß: dann habe wohl Acht, daß du nicht vergessest des Herrn, der dich herausgeführt hat aus Aegypten, aus dem Hause des Frondienstes. Den Herrn deinen Gott sollst du fürchten, und dienen ihm allein, und schwören bei seinem Namen.. Und wenn dereinst dich deine Kinder fragen, und zu dir sprechen: Was sollen alle diese Gebote und Vorschriften und Bräuche, die uns verordnet hat der Herr unser Gott? — dann sollst du ihnen sagen: Knechte waren wir des Pharao in Aegypten, und der Herr hat aus Aegypten uns herausgeführt mit starker Hand; und er hat Zeichen gewirkt und Wunderthaten, groß und furchtbar, in Aegypten wider Pharao und sein ganzes Haus vor unsern Augen, und uns herausgeführt, uns zu geben das Land das er mit einem Schwur verheißen hatte unsern Vätern. Und darum hat uns der Herr befohlen, zu halten alle diese Gebote, und zu fürchten den Herrn unsern Gott, auf daß es uns wohlgehe alle Tage unseres Lebens so wie heute."

Im zehnten Kapitel, gleichfalls des fünften „Buches", erinnert Moyses das Volk in warmer Rede an die vielfältigen Beweise großer Liebe die es von Gott empfangen, an den Undank womit es diese Liebe gelohnt, und an Gottes immer neue Barmherzigkeit. Dann fährt er fort:

„Und nun, Israel, was verlangt von dir der Herr dein Gott, als daß du ihn fürchtest; daß du wandelst auf seinen Wegen, und ihn liebest, und dienest dem Herrn deinem Gott aus deinem ganzen Herzen und aus deiner ganzen Seele; daß du haltest seine Gebote und seine Satzungen die ich dir heut gebiete, auf daß dir wohl sey? Siehe dem Herrn deinem Gott gehört der Himmel und die Himmel der Himmel, die Erde und Alles was darauf ist: und dennoch hat der Herr Freundschaft geschlossen mit deinen Vätern, er hat sie geliebt, und ihre Kinder, das heißt euch, sich auserwählt vor allen Völkern, wie ihr es heute wieder sehet! Darum beschneidet eure Herzen, und euren Nacken verhärtet nicht ferner: denn Jehova euer Gott, er ist der Gott über alle Götter und der Herr über alle Herren, groß und gewaltig, der furchtbare Gott, der auf die Person nicht sieht noch auf Geschenke; er schaffet Recht der Waise und der Witwe, er liebt den Fremdling, gibt Speise ihm und Kleidung. Auch ihr also liebet die Fremdlinge, denn ihr wart es ja selbst dereinst in Aegyptenland. Den Herrn deinen Gott sollst du fürchten, und dienen ihm allein; ihm

sollst du anhangen, und schwören auf seinen Namen. Er ist dein Stolz, er ist dein Gott; er that für dich die Zeichen und die Wunder, die deine Augen gesehen. Nur siebenzig Seelen, stiegen einst hinab deine Väter nach Aegypten: siehe, jetzt hat dich gemehrt der Herr dein Gott wie des Himmels Sterne. Darum, so liebe ihn denn nun, den Herrn deinen Gott, und halte seine Gebote, seine Rechte und Satzungen, zu jeder Zeit." *)

Mit solcher Macht redete schon um die Mitte des dritten Jahrtausends nach der Erschaffung der Welt, sechshundert Jahre vor Homer, der gewaltige Patriarch des alten Bundes. Ein weiteres volles Jahrtausend trieb von da ab die geistliche Beredtsamkeit, namentlich in den vier großen und den zwölf kleinen Propheten, immer neue Blüten von nicht minderer Schönheit: und nachdem als der Letzte von ihnen Malachias, mit dem Hinweise auf den Vorläufer des Welterlösers, den Schauplatz verlassen hatte, mußte noch ein Menschenalter und mehr dahingehen, bis in der Stadt der Pallas Athene die Architectur, die dramatische und die bildenden Künste, und die civile Beredtsamkeit, sich zu jener Höhe der Vollendung erhoben, auf welcher die geistliche schon in Moyses sich gezeigt hatte. Einzig die religiöse Poesie kann sich allenfalls rühmen, ihr in dieser Beziehung gleichzustehen: denn die neun poetischen Stücke welche neuestens Bickell, auf Grund seiner genialen Entdeckung, im Versmaaße des Urtextes verdeutscht hat, gehören gleichfalls den „Büchern" des Moyses an**).

446. Wie aus dem bisher Gesagten schon hervorgeht, nimmt die höhere Beredtsamkeit zunächst als religiöse, und dann als civile Kunst die Berücksichtigung der Aesthetik in Ansprch. Daß sie nicht auch als hedonische auftritt, das liegt in ihrem Wesen: es ist eine natürliche Folge der Aufgabe welcher sie dient, daß sie den ästhetischen Genuß der Zuhörer nur als Mittel für jene verwerthen, aber nicht denselben auch als den eigentlichen Zweck ihrer Thätigkeit betrachten kann.

Die geistliche Beredtsamkeit besitzt in vollem Maaße die Mittel, unter entsprechenden Umständen Werke „von hervorragender Schönheit" hervorzubringen: daran zweifelt niemand, der mit den in der heiligen Schrift enthaltenen, in der vorigen Nummer angedeuteten Vorträgen des Moyses und der Propheten, sowie mit jenen des Herrn und seiner Apostel und den Briefen der Letzteren, — weiter mit den Werken eines Johannes Chrysostomus, Gregor von Nazianz, Basilius von Cäsarea, Cyrillus von Jerusalem, Leo und Gregor des Großen, Augustin, Berthold von Regensburg, Bossuet, Bourdaloue, Massillon, Segneri, und noch mancher anderer großer Prediger einigermaßen bekannt ist, und solche Leistungen zu beurtheilen versteht. Um die nämliche Thatsache in Rücksicht auf die

*) Man vergleiche weiter: 5. Moys. 18, 9—22. 27, 11 ff. 28, 1 ff.

**) Vgl. Bickell, Dichtungen der Hebräer (Innsbruck 1882) I. S. 3—22.

profane Beredtsamkeit festzustellen, genügt es, auf die oratorischen Leistungen der zwei größten unter den Rednern des classischen Alterthums, des Demosthenes und des Cicero, hinzuweisen; und wer etwa der Sprachen dieser beiden nicht kundig wäre, der könnte sich von der Wahrheit dessen was wir sagten, schon durch eine aufmerksame Lesung mancher Reden der Vertreter des Centrums im preußischen Abgeordnetenhause wie im deutschen Reichstage, solcher namentlich die in den Angelegenheiten des „Culturkampfes" gehalten wurden, vollkommen überzeugen.

Da ich in meiner „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" nicht eine „mechanische", sondern eine „wissenschaftliche" Theorie dieser Kunst gegeben*), und dabei mehrfach zugleich die profane Beredtsamkeit berücksichtigt habe, so glaube ich mich hier auf das Wesentlichere beschränken zu sollen. Ich werde deßhalb nur den Begriff und die Mittel einer jeden der zwei Künste feststellen, und dazu den Nachweis liefern, daß die geistliche Beredtsamkeit wie die civile „je um der besonderen ihr eigenen Aufgabe willen darauf bedacht seyn muß, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen". Das ist nämlich das andere der zwei Merkmale welche wir im siebenten Abschnitt (S. 326) gefordert haben, wenn eine Kunst berechtigt seyn soll, als „schöne" Kunst zu gelten.

Erstes Kapitel.

Die höhere Beredtsamkeit als religiöse Kunst, oder die geistliche Beredtsamkeit.

Die zweitheilige wesentliche Aufgabe dieser Kunst. Die didascalische und die paregoretische Beredtsamkeit. Die zwei psychologischen Momente, welche die geistliche Beredtsamkeit für ihre Aufgabe zu verwenden hat. Die Rücksicht auf die Letztere verpflichtet sie, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen.

447. Was wir im Anfange des achten Abschnittes hinsichtlich der religiösen Architectur hervorheben mußten, das gilt in noch unmittelbarerer Weise von der geistlichen Beredtsamkeit: sie besteht in der Menschheit auf Grund einer Anordnung Gottes selbst, und sie wird bestehen, solange es Gott dem Herrn gefällt, diese sichtbare Welt, und mit ihr die Gründung seines eingebornen Sohnes bestehen zu lassen, durch welche er alle Menschen zur Erkenntniß der Wahrheit und zum ewigen Leben führen will. Wie sich aus der gesammten Geschichte der Offenbarung ergibt, hat nämlich Gott zu allen Zeiten, um der Menschheit die Thatsachen der übernatür-

*) Vgl. oben N. 9. S. 12 ff.

lichen Offenbarung mitzutheilen, und sie zu bestimmen, den in diesen Thatsachen liegenden Normen gemäß ihre Gesinnung und ihr Thun einzurichten, nicht unmittelbar sich an jeden Einzelnen gewendet: sondern es gefiel seiner Weisheit, bestimmte Männer aus der Gesammtheit auszuwählen, und diese zu bevollmächtigen und zu beauftragen, daß sie an seiner Statt vor ihren Mitmenschen aufträten, und ihnen seine Wahrheit und seinen Willen verkündigten. Am unverkennbarsten tritt dieses Verfahren des Urhebers der Offenbarung im neuen Bunde hervor, in der „Fülle der Zeiten". Es genügt, an den Befehl zu erinnern welchen der Erlöser, bevor er dieser Erde seine sichtbare Gegenwart entzog, seinen Aposteln gab: „zu unterrichten (μαθητεύσατε) alle Völker, und dieselben Alles halten zu lehren (διδάσκοντες), was Er ihnen geboten" (Matth. 28, 19. 20).

448. In diesen Worten des Herrn liegt zugleich die zweitheilige Aufgabe klar ausgesprochen, welcher die geistliche Beredtsamkeit zu dienen hat. Die Kirche soll durch die ihr übertragene Verkündigung des Wortes Gottes die Menschheit unterrichten, und sie soll sie zugleich Alles halten lehren, was der Urheber der Offenbarung angeordnet hat, das heißt, sie soll sie zugleich bestimmen dieses Alles zu beobachten. Die Kunst, dieser Absicht des Erlösers entsprechend das Wort Gottes oder die Lehren der christlichen Religion vorzutragen, das ist mithin die geistliche Beredtsamkeit.

Man darf das menschliche Herz kaum mehr als oberflächlich kennen, um zu begreifen, daß der zweite Theil der eben bezeichneten Aufgabe um Vieles schwieriger ist, als der erste. Anderseits hängt aber davon schließlich doch Alles ab, daß die Menschheit ihre Gesinnung und ihr Thun den in der Offenbarung gegebenen Normen gemäß einrichte; wo das nicht erreicht wird, da ist die bloße Kenntniß dieser Normen werthlos, und gereicht nur zu noch größerem Verderben. Diesen beiden Rücksichten gegenüber wird man es ganz natürlich finden, daß sich in der Kirche Gottes, neben jener ursprünglichen und eigentlichen Erscheinungsform der geistlichen Beredtsamkeit, die in jedem einzelnen Vortrage der ganzen, vorher angegebenen, zweitheiligen Aufgabe der Verwaltung des Wortes Gottes Rechnung zu tragen sucht, noch eine zweite Richtung dieser Kunst ausbildete, welche die genügende Kenntniß der christlichen Lehre voraussetzt, und einzig darauf ausgeht, auf das freie Streben der Zuhörer zu wirken, sie nämlich dahinzubringen, daß sie ihre Gesinnung und ihr Leben den Vorschriften der Offenbarung gemäß einrichten. In meiner „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" habe ich diese zweite Richtung „die paregoretische Beredtsamkeit" genannt, und ihr gegenüber die erste, mit Kleutgen, „die didascalische Beredtsamkeit" *). Die Definitionen der beiden Erscheinungsformen sind diese:

---

*) Des Wortes διδάσκειν bedient sich der Herr in der vorher angeführten Stelle,

Die didascalische Beredtsamkeit ist die Kunst, die Lehren der christlichen Religion vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, den Zuhörern die klare und bestimmte Erkenntniß derselben zu vermitteln, und sie zu bestimmen, dieselben, als die Norm des christlichen Lebens, in festem Glauben und mit entschiedener, wirksamer Liebe zu umfassen.

Die paregoretische Beredtsamkeit ist die Kunst, Lehren der christlichen Religion vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Zuhörer zu bestimmen, dieselben als Norm ihres Lebens in festem Glauben und mit entschiedener, wirksamer Liebe zu umfassen. Oder: Die paregoretische Beredtsamkeit ist die Kunst, das Gute der übernatürlichen Ordnung vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Zuhörer zu entschiedener und wirksamer Liebe dieses Guten zu bestimmen.

Von den fünf zu unterscheidenden Arten der geistlichen Vorträge gehören der didascalischen Beredtsamkeit an die Katechese, die didascalische Predigt oder die Unterweisung, und die Homilie; paregoretisch dagegen sind die paränetische Predigt und (meistens) die panegyrische.

449. Wie sie der Kunst der Verkündigung des Wortes Gottes ihre Aufgabe feststellt, so lehrt die Offenbarung sie weiter auch die Mittel kennen, welche sie im Dienste dieser ihrer Aufgabe anzuwenden, die psychologischen Momente durch welche sie auf das freie Streben, um es zu bestimmen, zu wirken hat. Das Wort Gottes ist jener Theil der Gnade, welcher ganz bezeichnend die „äußere Gnade“, *gratia externa*, genannt zu werden pflegt. Es bildet mit dem anderen Theile, der „inneren Gnade“, *gratia interna*, insbesondere mit der actuellen, ein einheitliches Ganzes; es hat mit dieser Ein und dasselbe Ziel — das freie übernatürlich gute Streben —, und es ist nur dann wirksam, wenn diese sich mit ihm verbindet. Die geistliche Beredtsamkeit muß sich somit angewiesen sehen, in der Verwaltung des Wortes Gottes eben jene psychologischen Momente zu verwerthen, deren sich in der Spendung der actuellen Gnade der heilige Geist bedient. Diese sind aber zwei. Insofern nämlich die „zuvorkommende“ Gnade als „Gnade für das Erkenntnißvermögen“ *) auftritt, wirkt sie in der Seele des Menschen übernatürliche Erkenntnißthätigkeiten, d. h. mit Glaubensüberzeugung verbundene Urtheile,

---

Matth. 28, 20; und der Apostel bezeichnet Röm. 15, 4 „die Unterweisung“, διδασκαλία, der Christenheit als den Zweck der gesammten Offenbarung. Das Wort παρηγορέω bedeutet, „durch Zureden auf das Gemüth Anderer wirken“.

*) *Gratia intellectus, gratia illustrans.*

deren Inhalt Wahrheiten der Offenbarung, oder nothwendige Folgerungen aus solchen, bilden; insofern sie anderseits als „Gnade für das Streben"*) erscheint, erzeugt sie im Gemüthe des Menschen übernatürliche Regungen, religiöse Gefühle. Dem entsprechend hat also ihrerseits die geistliche Beredtsamkeit gleichfalls auf das Erkenntnißvermögen und auf das Gemüth der Zuhörer einzuwirken. Sie muß die geoffenbarten Wahrheiten die sich eignen, die Letzteren zu dem besonderen je in dem einzelnen Falle von ihr beabsichtigten Wollen zu bestimmen, in der Weise vorlegen und ausführen, daß die Darstellung dazu angethan ist, sowohl die dem jeweiligen Zwecke des Vortrags entsprechenden, mit übernatürlicher Glaubensüberzeugung verbundenen Urtheile, als die jenen Zweck fördernden religiösen Gefühle in den Zuhörern zu veranlassen. Das Eine wie das Andere wird dem Prediger um so leichter und um so vollkommener gelingen, je größer die Verehrung und das Vertrauen ist, welches die Zuhörer ihm entgegenbringen.

450. Ist nun aber die geistliche Beredtsamkeit auch in der That verpflichtet, um ihrer eigenen Aufgabe willen darauf bedacht zu seyn, daß ihre Leistungen sich durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen?

Wie wir eben noch bemerkten, hängt ohne Zweifel, wo es sich um übernatürliche Resultate handelt, der Erfolg menschlichen Thuns immer wesentlich und an erster Stelle von der inneren Gnade ab, welche nur der heilige Geist spenden kann. Nichtsdestoweniger erinnerte noch Pius IX. in seiner ersten Encyclica (vom 9. November 1846) die Prediger, daß sie die Wahrheiten der Religion dem Volke in würdevoller und schöner Darstellung zu verkündigen haben. Schon die Heiligkeit und Hoheit des Wortes Gottes erheischt es, die ernste Bedeutung des Zweckes um dessen willen dasselbe öffentlich verkündigt wird, und die amtliche Stellung des Dieners der Kirche welcher es vorträgt, — daß in der Predigt sowohl dialectische Ordnung und psychologische Zweckmäßigkeit des Baues herrsche, als eine gewählte Sprache, ein edler, schöner, würdiger Styl. Dazu kommen aber noch weitere Rücksichten von nicht minderer Bedeutung. Der Priester wird offenbar seine Zuhörer mit um so größerem Erfolge unterrichten; er wird sie zu der übernatürlichen Gewißheit von der Wahrheit dessen was er vorträgt, um so leichter bringen; er wird die dem besonderen Zwecke seines Vortrages entsprechenden religiösen Gefühle um so sicherer und um so intensiver in ihrem Herzen veranlassen; er wird überdies ihr Vertrauen und ihre Verehrung in desto vollerem Maaße besitzen, und hierdurch um so mehr im Stande seyn, mit Erfolg auf ihr freies Streben bestimmend einzuwirken: je mehr er es versteht, ihre Aufmerksamkeit und ihr Interesse wach zu erhalten, sie zu fesseln, und so zu bewirken, daß sie mit Theilnahme

*) *Gratia voluntatis, gratia inspirans.*

und lebendiger geistiger Thätigkeit seinen Worten folgen. Daß die geistliche Beredtsamkeit hierauf ernstlich bedacht sey, das fordert mithin ihre wesentliche Aufgabe selbst. Nun sind aber die Mittel hierfür genau diejenigen, welche dazu angethan sind, den geistlichen Vorträgen ästhetischen Werth zu verleihen. Wir haben diesen Gedanken in allgemeinerer Fassung schon früher begründet (236. S. 329 ff.). In je höherem Maaße in der Predigt, sowohl was ihren Inhalt und ihren inneren oratorischen Bau, als was die Sprache, die Pronuntiation und Action betrifft, (eine recht verstandene) Neuheit und Mannichfaltigkeit herrscht, je mehr dieselbe unter jeder Rücksicht wahrhaft schön ist, je klarer, je lebendiger, je siegreicher darin die Wahrheit leuchtet, je fühlbarer sie die Großartigkeit, die Erhabenheit der Thatsachen der Offenbarung dem Gemüthe der Zuhörer nahelegt: desto mehr wird sie — unter übrigens gleichen Umständen — auch geeignet seyn, auf das freie Streben der Letzteren entscheidenden Einfluß zu üben, und es wirksam zu bestimmen.

Erinnert man sich des vorher, N. 446, bereits Gesagten, so kann es hiernach nicht mehr zweifelhaft erscheinen, daß wir die geistliche Beredtsamkeit mit vollem Rechte den „schönen Künsten" beizählen.

Insofern einem Leser daran liegen sollte, die in diesem Kapitel in gedrängter Kürze gegebenen Punkte weiter ausgeführt zu sehen, verweise ich auf meine schon erwähnte „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit", insbesondere auf die Nummern 38 ff., 90 ff., 122, 164, 177, 211 f., 220 ff., 282 ff.

Zweites Kapitel.

Die höhere Beredtsamkeit als civile Kunst, oder die oratorische Beredtsamkeit.

§. 1.

Ueber den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit.

Die Definition des Alterthums; ein mißlungener Versuch neuerer Autoren, sie durch andere Erklärungen zu verdrängen. Der Ersteren fehlt übrigens ein wesentliches Element, und darum ist auch sie unrichtig; Beweis. Eine richtige Definition; wie sich die lange Herrschaft der alten erklären lasse. Zweiter Beweis gegen die Wahrheit derselben. Die oratorische Beredtsamkeit, richtig aufgefaßt, erscheint als eines jener Güter, die nach St. Augustin „sich nicht mißbrauchen lassen". Eine keineswegs antike Einseitigkeit neuerer Vertreter der alten Definition.

451. Der Erklärung Cicero's zufolge ist die oratorische Beredtsamkeit „die Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie

Streben Anderer wirksam zu bestimmen" 348). Die in dieser Definition gegebene Auffassung war in jener Zeit, der Periode der höchsten Blüte der oratorischen Beredtsamkeit unter den Römern, die allgemein festgehaltene, und daher jedem Gebildeten geläufig 349). Als solche, als ein unbestrittener feststehender Grundsatz erscheint sie, mit den fast unveränderten Worten Cicero's, vierhundert Jahre später noch bei dem heiligen Augustin 350). Und ganz in demselben Sinne faßten den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit auch die Griechen. Isocrates, Theodectes, Plato, Aristoteles, und Andere welche Quintilian aufführt *), bezeichnen einstimmig das „πείθειν" als die Aufgabe der oratorischen Beredtsamkeit: πείθειν heißt aber eben, wie *persuadere*, „auf das freie Streben Anderer, es bestimmend, einwirken". Man vergleiche auch die im Anfange dieses Abschnittes, S. 679, angeführten Gedanken des Plato und des Euripides, in denen die nämliche Anschauung klar hervortritt.

„Die Neueren", constatirt Sulzer, „haben die Theorie der (oratorischen) Beredtsamkeit ungefähr da gelassen, wo die Alten still gestanden. Wenigstens wüßte ich nicht, was für neuere Schriften ich einem der den Cicero und Quintilian studirt hat, zum ferneren Studium der Theorie empfehlen könnte" **). Diese Worte wurden im Jahre 1787 gedruckt; ich meine, sie dürften auch heute noch wahr seyn. Was insbesondere die Definition der oratorischen Beredtsamkeit betrifft, haben freilich französische Autoren geglaubt, jene der Alten durch eine andere ersetzen zu müssen, und vor 25 Jahren hat man diese auch nach Deutschland verpflanzt. Aber diese Neuheit ist nicht ein Fortschritt, sondern ein unwissenschaftlicher Rückschritt: ich habe das anderswo nachgewiesen ***). Ueberdies sollte man nicht übersehen, daß eine Kunst nicht definirt wird indem man ihre Mittel nennt, sondern dadurch, daß man ihre Aufgabe bezeichnet; nur in sofern muß die Definition auch die Angabe von Mitteln der Kunst enthalten, als dies nothwendig ist, um sie von anderen die der gleichen Aufgabe dienen, zu unterscheiden.

452. Als gelungen anzuerkennen vermag ich indeß auch die vorher angegebene Definition der Alten nicht. Dieselbe ist wesentlich mangelhaft, und darum unrichtig.

Heben wir, um diesen Satz zu beweisen, zunächst hervor, daß die Definition der Alten einen Gedanken enthält, den sie, statt ihn auszusprechen, nur andeutet, und der in Folge dessen leicht unbeachtet bleibt. Jede Thätigkeit des freien Strebens, jedes überlegte Wollen, ist bekanntlich der Moralphilosophie zufolge immer entweder ethisch gut oder böse. Voll-

*) Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

**) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Art. „Redekunst".

***) Theorie der geistl. Beredtsamkeit, N. 36. (2. Aufl. S. 48.)

ständig ausgedrückt, lautet mithin die Definition der Alten also: „Die oratorische Beredtsamkeit ist die Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer, sey es zu ethisch Gutem oder zu Bösem, wirksam zu bestimmen.“ Nämlich, wie bereits Quintilian ganz richtig bemerkt hat, „vermittelst der Rede das freie Streben Anderer wirksam bestimmen, das thut auch die Buhlerin, das thut auch die Schmeichelei und die Verführung“ 351).

Aus der Definition der Alten ergibt sich somit unmittelbar diese Folgerung: Wenn jemand in der Absicht, einer gerechten Sache zum Siege zu verhelfen, oder seine Mitmenschen zur Uebung der Tugend zu bestimmen, vor ihnen ergreifende Reden hält, welche dazu angethan sind, sie in dieser Richtung entscheidend zu beeinflussen; und wenn ein Anderer gleichfalls durch Reden, die in hohem Maaße geeignet sind, auf das freie Streben der Zuhörer bestimmend zu wirken, dahin arbeitet, daß die Unschuld unterdrückt werde und die Ungerechtigkeit triumphire, oder daß Unterthanen gegen ihren rechtmäßigen Fürsten eingenommen werden und sich in offener Empörung gegen ihn erheben: dann ist es Eine und dieselbe Kunst, durch welche beide sich hervorthun, nämlich die oratorische Beredtsamkeit;

Nun ist aber diese Folgerung falsch:

Mithin ist auch die Definition falsch, aus welcher dieselbe mit dialectischer Nothwendigkeit hervorgeht.

Wir haben nur den Untersatz dieses Syllogismus zu beweisen.

Welche sind die Mittel, deren sich der erste der zwei characterisirten Redner für seinen Zweck bedient? Es sind das, erstens, die oratorischen Vorzüge der Sprache, sowie der Pronuntiation und Action; zweitens, eine solide Beweisführung, vermittelst deren er, wahre Grundsätze und historische Thatsachen dialectisch mit einander verkettend, seine Zuhörer von der Richtigkeit jener der Vernunft und der Weisheit Gottes entsprechenden Sätze zu überzeugen sucht, denen gegenüber ein Mann sich für das was der Redner beabsichtigt, entscheiden muß; drittens, eine Ausführung gewisser bedeutenderer Momente, welche das Gefühl der Liebe zur Gerechtigkeit und des Eifers für sie, der Theilnahme für die vergewaltigte Unschuld, der Entrüstung über die Ungerechtigkeit, — überhaupt und in allen Fällen ethisch gute, lobenswerthe, den Menschen ehrende und veredelnde Gefühle, in den Zuhörern hervorrufen muß; endlich viertens, ein Auftreten und ein Benehmen, in welchem sich die ethischen und intellectuellen Vorzüge seiner eigenen Seele in ganz natürlicher und ungesuchter Weise kundgeben, das ihm darum das Vertrauen und die Verehrung derer gewinnt zu denen er redet, und sie geneigt macht, seinem Rathe zu folgen. Und was für Mittel wendet dem gegenüber der zweite Redner an? Zunächst, gleichfalls die Vorzüge des Styls und der Pronuntiation und

Action, und zwar wo möglich in noch einnehmenderer Vollendung als der erste; zweitens, eine sophistische Argumentation, welche entstellte oder erdichtete Thatsachen und doppelsinnige oder auch einfach falsche Behauptungen in geschickter Weise so mit einander verbindet, daß es der im Denken ungeübten Menge fast unmöglich ist, nicht betrogen zu werden; drittens, eine pathetische Ausführung, welche sich an die verkehrten Neigungen des menschlichen Herzens wendet, und die Habsucht, den Ehrgeiz, den Hochmuth, die Rachsucht, mit schlauer Berechnung in Flammen setzt; viertens, Schmeichelei und Simulation, bei weitaus den meisten Menschen das sicherste Mittel, sie zu beherrschen: jene in Phrasen, Mittheilungen, Versicherungen, welche die Eigenliebe der Zuhörer bestechen, diese in dem erkünstelten Scheine einer wohlwollenden, aufrichtigen und uneigennützigen Gesinnung, eines durch und durch edlen Characters.

Ich frage: sind die Zwecke für welche diese zwei Männer arbeiten, gleichartig oder nicht? und die Mittel welche sie gebrauchen, sind dieselben identisch, oder sind sie wesentlich verschieden?

Mir scheint, die Antwort ist nicht übermäßig schwer. Die ethische Gutheit und die ethische Schlechtigkeit gelten bis auf diesen Tag in jeder gesunden Philosophie als unvereinbare Gegensätze; und daß das wahre Wohl der Menschheit das durch Gerechtigkeit und Tugend bedingt ist, und der Ruin der Menschheit welchen Ungerechtigkeit und Empörung nach sich zieht, keineswegs gleichartige Dinge sind, das pflegt man auch ohne Philosophie zu wissen. Die zwei Redner um die es sich handelt, arbeiten mithin für *wesentlich verschiedene Zwecke*. Es ist kaum wahrscheinlich, daß wesentlich verschiedene Zwecke durch identische Mittel erreicht werden können. Aber sehen wir zu. Wahrheit und lügenhafte Entstellung derselben, ehrliche dialectisch genaue Beweisführung und der Trug der Sophistik, — Gefühle die den Menschen veredeln und Leidenschaften die ihn entehren, — das unbeabsichtigte oder jedenfalls ungesuchte Hervortretenlassen einer edlen, selbstlosen, des Vertrauens würdigen Gesinnung, und die berechnete Simulation derselben in Verbindung mit verlogener Schmeichelei: diese zwei, je dreitheiligen Reihen von Mitteln, denke ich, liegen jedenfalls nicht minder weit aus einander, als die Zwecke um deren willen sie wirksam gemacht werden.

Jede Kunst characterisirt sich in ihrer Eigenart ausschließlich durch den Zweck den sie verfolgt, und die Mittel welche sie für denselben in Anwendung bringt. Die Kunst, vermittelst der Rede Andere für das ethisch Gute zu bestimmen, und die Gewandtheit, sie vermittelst der Rede zu verführen, verfolgen aber, wie wir gezeigt haben, wesentlich verschiedene Zwecke, und bedienen sich wesentlich verschiedener Mittel. Folglich sind jene Kunst und diese Gewandtheit wesentlich von einander verschieden: und es ist somit falsch, daß es Eine und dieselbe Kunst sey, durch welche

die zwei Männer von denen oben die Rede war, sich hervorthun. Das war aber der Untersatz, den wir zu beweisen hatten.

453. Damit die alte Definition richtig werde, ist es mithin nothwendig, ein Element hinzuzufügen, wodurch die Aufgabe der oratorischen Beredtsamkeit umgränzt und näher bestimmt wird. Quintilian hat dieses Element mit ganz richtigem Blicke angegeben: der früher nach Cicero erwähnten Definition *) soll hinzugesetzt werden *quod oporteat* **). Deutsch definiren wir hiernach so: „Die oratorische Beredtsamkeit ist die Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer zu ethisch Gutem wirksam zu bestimmen"; oder besser: „Die oratorische Beredtsamkeit ist die Kunst, das Gute der ethischen Ordnung vermittelst der Rede so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, die Zuhörer zu entschiedener und wirksamer Liebe dieses Guten zu bestimmen."

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, hat Quintilian auf das Fehlerhafte der alten Definition aufmerksam gemacht, und vor ihm hatten es, seinem eigenen Berichte zufolge, andere Gelehrte gethan; es ist zu bedauern, daß er seinen richtigen Gedanken nicht festgehalten und mit Consequenz durchgeführt hat. Sowohl dieses, als namentlich die Thatsache, daß in den Schulen sich die alte fehlerhafte Definition behauptete, und auch heute noch vielfach gelehrt wird, dürfte sich großentheils aus einem Umstande erklären, der einem aufmerksamen Leser des in der vorhergehenden Nummer Gesagten kaum entgangen seyn kann. Unter den je vier Kategorien von Mitteln deren sich einerseits die oratorische Beredtsamkeit, anderseits die „Kunst" der Verführung bedient, ist Eine beiden gemeinsam: nämlich die von uns (S. 689 f.) je an erster Stelle genannte, die oratorischen Vorzüge des Styls und der Pronuntiation und Action. Diese Vorzüge sind nun zugleich dasjenige, was an der Rede am meisten in die Augen springt, dessen Werth auch der Oberflächlichkeit am leichtesten einleuchtet, das nach der bekannten Aeußerung des Demosthenes vorzugsweise wirksam ist, und in den meisten Fällen den Erfolg der Rede entscheidet 352). „Auf dem Theater", schrieb einst Aristoteles in demselben Sinne, „hängt gegenwärtig fast Alles von der Aufführung ab, und es kömmt darum viel mehr auf die Schauspieler an, als auf den Dichter des Stückes. Gerade dasselbe ist bei öffentlichen Reden der Fall in Rücksicht auf das Aeußere derselben: jene Redner haben meistens den Erfolg für sich, welche diesen Theil der Beredtsamkeit, den Styl, die Pronuntiation und Action, am besten zu handhaben wissen, — freilich

---

*) Eloquentia est ars dicendi accommodate ad persuadendum. Vgl. oben S. 687 f. und die dort bezeichneten Anmerkungen.

**) Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

nur in Folge des Verfalles des öffentlichen Lebens, und der Urtheilslosigkeit der Zuhörer" *). Dieser Rücksicht, sage ich, mag das dem Raume wie der Zeit nach weit ausgedehnte Bestehen der fehlerhaften alten Definition zuzuschreiben seyn; wie ja auch die Namen „Beredtsamkeit" und *eloquentia* ohne Zweifel aus derselben Rücksicht sich erklären: man bezeichnete die ganze Kunst nach jenem ihrer Mittel, das sich vorzugsweise und an erster Stelle bemerkbar macht.

454. Aber wenn es — um dem in der vorletzten Nummer gegebenen Beweise noch einen weiteren folgen zu lassen — wenn es der oft oberflächlichen Auffassung des menschlichen Geistes anheimgegeben ist, die Namen der Dinge zu fixiren, so hängt dagegen das Wesen der Letzteren und ihr Begriff von einem ganz anderen, viel höheren Princip ab, von ihren ewigen Urbildern in der unerschaffenen Weisheit **). Nun gibt es aber in der Weisheit Gottes kein Urbild für eine „Kunst, so zu reden, daß die Rede geeignet ist, das freie Streben Anderer wirksam zu bestimmen"; jene Urbilder welche die unerschaffene Weisheit wirklich umschließt, finden vielmehr ihren richtigen Ausdruck einzig und allein in der von uns (S. 691) gegebenen Definition.

Warum? „Urbilder" im eigentlichen Sinne des Wortes gibt es in Gott der Metaphysik zufolge nicht von den Gattungen und Arten der Dinge, sondern nur von den Einzeldingen 353). Die Einzeldinge welche für unsere Frage in Betracht kommen, bildet offenbar die oratorische Beredtsamkeit insofern sie, als ausgebildete Kunst oder als Anlage, in den einzelnen wirklich seyenden oder denkbaren Menschen individuelles und concretes Seyn hat. Nun ist aber unter allen hiermit bezeichneten Urbildern nicht Eines, in welchem die oratorische Beredtsamkeit als „die Kunst, Andere durch die Rede zu verführen", sich darstellte; denn diese „Kunst" ist ein ethisch Schlechtes, und von schlechten Dingen als solchen gibt es, wie abermals die Metaphysik lehrt, überhaupt gar keine Urbilder 354). Folglich erscheint die oratorische Beredtsamkeit in sämmtlichen Urbildern einzig in jener Weise, wie sie die von uns gegebene Definition characterisirt, und in dieser allein finden die Urbilder ihren richtigen Ausdruck.

Man erwiedere nicht, die oratorische Beredtsamkeit erscheine vielmehr in allen Urbildern als „die Kunst, so zu reden, daß die Rede das freie Streben Anderer zu bestimmen geeignet ist". Dieser Ausdruck umschließt ja — wir haben das nachgewiesen (S. 688 f.) — gerade so gut „die Kunst zu verführen", also das ethisch Schlechte, als die Kunst, durch die Rede für das ethisch Gute zu wirken.

---

*) Arist. Rhet. 3. c. 1. n. 4. 5.

**) Thom. S. 1. p. q. 14. a. 12. ad 3. q. 16. a. 5. c. et ad 2. a. 1. c. (Diese Stellen finden sich in den Anmerkungen n. 168.)

Will mithin die Aesthetik, will die Theorie der oratorischen Beredtsamkeit eine Definition dieser Kunst aufstellen welche wahr ist, d. h. welche mit den entsprechenden Urbildern in der ewigen Weisheit übereinstimmt, dann muß dieselbe nothwendig so beschaffen seyn, daß ihr gegenüber als Erzeugnisse der Kunst von der wir reden, ausschließlich die ethisch guten Reden erscheinen; jede Definition dagegen welche auch ethisch schlechte Reden als wahre Erzeugnisse der oratorischen Beredtsamkeit anerkennt, ist unwahr, mithin verfehlt. „Die erschaffenen Dinge sind" nur „wahr, insofern sie mit den Ideen der Weisheit Gottes übereinstimmen: ein Stein z. B. ist ‚ein wahrer' Stein, weil er Alles hat, was dem Urbilde in der Weisheit Gottes gemäß zum Wesen des Steines gehört" *).

Auf anderen Gebieten hat man das längst anerkannt. Niemand der zu denken versteht, wird zugeben, daß z. B. folgende Definitionen richtig seyen: „Die Regierungskunst ist die Kunst, einer Gesammtheit von Menschen was immer für Gesetze zu geben, und dieselben zu handhaben"; oder: „Die Erziehungskunst ist die Kunst, die Anlagen des Kindes auszubilden, sey es zu seinem Besten oder zu seinem Verderben". Als wahre Erziehungskunst wird man mit Recht einzig die Kunst gelten lassen, „die Anlagen des Kindes in jener Weise zu entwickeln, welche den Absichten dessen entspricht der es erschaffen hat"; und als wahre Regierungskunst keine andere als die Kunst, „eine Gesammtheit durch Gesetze und durch wirksame Handhabung derselben in solcher Weise zu leiten, wie es deren wahres Wohl erheischt". Was die Verschiedenheit dieser zwei richtigen Definitionen von den zuerst angeführten unrichtigen begründet, ist aber lediglich jenes Element, das wir in die mangelhafte alte Definition der oratorischen Beredtsamkeit eingefügt haben: ihre Richtung auf das Rechte, auf das Wohl derjenigen welche den Gegenstand ihrer Ausübung bilden. Wenn man die Unentbehrlichkeit dieses Elements anerkennt, wo es sich um die Kunst der Erziehung oder des Regierens handelt, mit welcher Consequenz findet man dasselbe in der Definition der oratorischen Beredtsamkeit überflüssig? Gerade sie geht ja noch unmittelbarer und ausschließlicher, als die zwei anderen, darauf aus, Thätigkeiten zu veranlassen, welche ihrem Wesen nach immer der ethischen Ordnung angehören.

455. Aus der Definition wie wir sie hiermit festgestellt haben, ergibt sich, daß die oratorische Beredtsamkeit jener Klasse von Gütern beizuzählen ist, welche St. Augustin „Güter ersten Ranges" nennt. Der heilige Kirchenlehrer erklärt nämlich für „Güter dritten Ranges" jene Dinge deren der Mensch, um ethisch gut zu leben, nicht bedarf; dahin gehören die verschiedenen Arten körperlicher Dinge. Als „Güter zweiten

*) Thom. S. 1. p. q. 16. a. 1. c. (In der Anmerkung n. 168.)

Ranges" bezeichnet er diejenigen deren der Mensch bedarf um ethisch gut zu leben, die sich aber auch, gleich den Gütern dritten Ranges, mißbrauchen lassen; solche sind die Seelenvermögen, wie die Phantasie, die Vernunft, der freie Wille. Die Klasse der „Güter ersten Ranges" dagegen umfaßt sämmtliche Vorzüge die sich nicht mißbrauchen lassen, insofern sie ihrer Natur und ihrem Begriffe nach eben den ethisch guten Gebrauch der Güter zweiten und dritten Ranges sicherstellen 355).

Mit dieser Bemerkung ist zugleich der einzige Grund erledigt welcher jüngst, unserer Definition gegenüber, für jene der Alten geltend gemacht wurde, — daß nämlich der ethische Werth des Zweckes für welchen irgend ein Ding verwendet werde, das Wesen eben dieses Dinges in keiner Weise berühre, und mit dem Begriff desselben nichts gemein habe. Freilich gibt es viele Dinge, deren Wesen und Begriff unverändert bleibt, ob der Mensch sie nun gut gebraucht oder schlecht; wir haben einzelne dieser Art eben noch mit dem heiligen Augustin genannt, und jeder findet, unter den „Gütern dritten Ranges", leicht eine Menge weiterer Beispiele. Aber es gibt auch Dinge in deren Wesen es liegt, daß sie nicht für schlechte Zwecke verwendet, nicht mißbraucht werden können. Besteht etwa z. B. zwischen der Gottesfurcht, der Gerechtigkeit, der christlichen Liebe, oder welcher anderen Tugend immer, und dem ethischen Werthe ihrer Aeußerungen, kein wesentlicher Zusammenhang? ist bei Dingen dieser Art, seitens dessen der sie besitzt, auch ein Mißbrauch denkbar? In der allgemeinen Fassung in welcher es gegen uns geltend gemacht wurde, ist somit das angeführte Princip offenbar unrichtig, und darum für seinen Zweck vollkommen werthlos.

456. Dagegen findet eben dieses Princip, wenn man von der Definition der Alten ausgeht, auf die oratorische Beredtsamkeit seine volle Anwendung: die Gewandtheit „so zu reden, daß die Rede das freie Streben der Zuhörer wirksam zu bestimmen sich eignet", diese „Kunst" gehört ohne Zweifel nicht zu den „Gütern ersten Ranges"; denn sie läßt sich arg mißbrauchen. Es ist auffallend, daß manche Vertreter der alten Definition, oder vielmehr ihres Fehlers, das vollständig übersehen zu haben scheinen.

„Die oratorische Beredtsamkeit", schreibt Hugo Blair, „stand sehr oft und steht vielfach auch heute noch in sehr zweideutigem Rufe. Mancher vortreffliche Mann, wenn man ihm von derselben spricht oder sie rühmt, fühlt sich sehr wenig geneigt, einem seine Aufmerksamkeit zu schenken. Er denkt sich unter der Beredtsamkeit eine Fertigkeit, welche der Taschenspielerkunst nicht unähnlich ist; er hält sie für die Kunst, schwachen Gründen den Schein der Wichtigkeit zu geben, oder, so zu sprechen daß man den Zuhörern gefällt und ihnen Vergnügen macht. ‚Gebt mir gesunde Gedanken', sagt er, ‚und

behaltet eure Beredtsamkeit für die Kinder'" *). Immanuel Kant lehrt in der „Kritik der Urtheilskraft", die oratorische Beredtsamkeit sey „die Kunst, zu überreden, das ist, durch den schönen Schein zu hintergehen" **). Quintilian berichtet von Gelehrten, welche die oratorische Beredtsamkeit als „eine Gewandtheit zu Schlechtem" bezeichnet hätten 356); nach Athenäus ist sie einfach und schlicht „die Kunst, Andere zu betrügen" ***), und Cornelius Celsus stellt in voller Uebereinstimmung hiermit den Satz auf: „Dem Redner ist es nur um den Schein der Wahrheit zu thun; denn sein Lohn besteht nicht in dem Bewußtseyn, recht gethan zu haben, sondern darin, daß sein Client im Processe den Sieg davonträgt" 357). Wer die Definition der Alten festhält, der ist keineswegs berechtigt, diese Anschauungen und Behauptungen insgesammt ohne Weiteres für unwahr zu erklären. Denn — wir haben es nachgewiesen (S. 688 f.) — der Definition der Alten zufolge ist „die Gewandtheit, durch die Rede Andere zu Bösem zu verführen", eben so wohl w a h r e o r a t o r i s c h e B e r e d t s a m k e i t, als „die Fertigkeit, sie zu ethisch Gutem zu bestimmen"; wer sich aber durch jene hervorzuthun wünscht, der wird sich doch wohl an erster Stelle darauf verstehen müssen, seine Zuhörer „zu betrügen" und sie „durch den schönen Schein zu hintergehen".

Also nochmals, unrichtig sind die angeführten für die Beredtsamkeit wenig ehrenvollen Aeußerungen über diese Kunst, der Definition der Alten gegenüber, keineswegs: denn sie ergeben sich aus derselben mit dialectischer Nothwendigkeit. Insofern sie dagegen eine andere Folgerung, die sich aus jener Definition mit der gleichen Nothwendigkeit ergibt, vollständig verschweigen, erscheinen sie allerdings einseitig. Aber genau die nämliche Einseitigkeit, nur nach der entgegengesetzten Richtung, tritt bei denen hervor, welche obgleich sie an der Definition der Alten festhalten, die angeführten die Beredtsamkeit herabsetzenden Aussprüche ohne Weiteres für falsch erklären, und behaupten, die Kunst, „durch den schönen Schein die Menschen zu hintergehen" oder durch die Rede „sie zu Schlechtem zu verleiten", sey keineswegs wahre, eigentliche, ächte Beredtsamkeit. W a r u m denn nicht, — wenn die oratorische Beredtsamkeit einfach die Kunst ist, „durch das Wort auf das Strebevermögen der Menschen bestimmend zu wirken", oder sie „zu überzeugen und zu bewegen" †)? Die Menschen sind doch von Natur aus nicht bloß oberflächlich, sondern überdies zum Bösen geneigt; wird mithin nicht, wer sie „durch den schönen Schein"

*) Blair, lect. 25. (Cit. 121.)

**) Kants Werke (Leipzig 1839) Bd. 7. §. 53.

***) *Fallendi artem* putavit. Quint. Instit. orat. 2. c. 15.

†) Vgl. Nadal, Dictionnaire d'éloquence sacrée, art. *éloquence*. Lefranc, Traité de Littérature, vol. 3. p. 3. n. 4. Vuillaume, Cours complet de Rhétorique, p. 7. n. 10.

zu bearbeiten und zu verführen versteht, mit viel größerem Erfolge sie „überzeugen und bewegen", viel entscheidender „auf ihr Strebevermögen bestimmend einwirken", — also in vollerem Maaße jene Kunst besitzen welche nach der Lehre der französischen Rhetorik, oder nach jener der Alten, die oratorische Beredtsamkeit ausmacht, — als der ehrliche Mann, der seine Zuhörer durch die ernste Wahrheit für das Rechte zu gewinnen sucht? Und dennoch soll das Thun des Ersteren mit der „wahren, eigentlichen, ächten Beredtsamkeit" unvereinbar seyn? Dann müßte doch der Begriff der wahren und ächten Beredtsamkeit irgendwie ein Element enthalten, auf das sich diese Unvereinbarkeit gründen könnte!

Cicero und St. Augustin urtheilten richtiger. Beide gehen von der Definition aus welche wir bisher mit dem Ausdrucke „die Definition der Alten" bezeichnet haben; aber darum erklärt auch der heilige Augustin ausdrücklich — ganz wie wir (S. 688 f.) — daß „die oratorische Beredtsamkeit sich nach beiden Seiten verwerthen lasse, und eine bedeutende Macht sey, sowohl die Menschen zu Bösem, als, sie zu ethisch Gutem zu bestimmen". Und, fährt er fort, „warum eignen sich die Gutgesinnten diese Kunst nicht an, um sie der Wahrheit dienstbar zu machen, wo doch die Schlechten dieselbe, um ihre bösen und verderblichen Absichten durchzuführen, im Dienste der Schlechtigkeit verwerthen?" 358) Daß dieses letztere Verfahren mit dem Wesen der wahren und ächten Beredtsamkeit in Widerspruch stehe, und ihren Begriff aufhebe, das zu behaupten, ist St. Augustin weit entfernt; er stellt die schlechten Zwecken dienstbar gemachte Beredtsamkeit wohl in Gegensatz zur „Weisheit", aber „oratorische Beredtsamkeit" bleibt jene immer 359).

Cicero seinerseits hat „oft und lange darüber nachgedacht, ob die oratorische Beredtsamkeit den Staaten mehr Segen oder Unheil gebracht habe"; und das Ergebniß seiner Studien ist schließlich der Satz: „Ohne die oratorische Beredtsamkeit bringt die Weisheit den Staaten wenig Gewinn; ohne die Weisheit aber gereicht ihnen die oratorische Beredtsamkeit in den meisten Fällen zum Verderben, zum Vortheil niemals" 360). So mußte Cicero reden, weil er, was den Begriff der oratorischen Beredtsamkeit angeht, den Standpunkt des Alterthums einnahm, und als die Aufgabe dieser Kunst einfach, ohne nähere Bestimmung, die Einwirkung auf das freie Streben betrachtete. Nur wenn er unsere Definition (S. 691) zu Grunde gelegt hätte, würde der römische Redner sich für berechtigt gehalten haben, in Abrede zu stellen, daß die anscheinende „Beredtsamkeit ohne Weisheit" als wahre, eigentliche und ächte Beredtsamkeit gelten könne.

Bei dem hohen Ansehen welches das classische Alterthum gerade auch auf dem Gebiete der oratorischen Beredtsamkeit mit vollem Rechte genießt, und bei der tadellosen Exactheit durch welche seine Definition dieser Kunst, von dem Einen wesentlichen Fehler abgesehen, sich auszeichnet, —

aber freilich nur, wenn man sie nach der Fassung Cicero's unverkürzt und treu wiedergibt, — wird uns wohl kaum jemand die Bemerkung machen wollen, als hätten wir uns bei dieser Frage zu lange aufgehalten. Wenn die Aesthetik überhaupt eine Aufgabe hat, dann gehört zu dieser jedenfalls an erster Stelle die genaue Bestimmung des Wesens und des Begriffs der einzelnen Künste, welche unter die „schönen" Künste gezählt zu werden Anspruch haben. Anderseits dürfte ein so wesentlicher Fehler, wie wir ihn in der Definition der Alten nachgewiesen haben, nicht allein der Theorie, sondern auch der erfolgreichen Uebung der oratorischen Beredtsamkeit und ihrem Aufblühen weit stärkeren Eintrag thun, als Mancher zu glauben sich geneigt finden mag.

§. 2.

Die Mittel der oratorischen Beredtsamkeit.

Diese sind zunächst zwei: eine das Urtheil der Zuhörer bestimmende Beweisführung, und eine Darstellung der Gründe, welche dem besonderen Zwecke der Rede günstige Gefühle in ihnen veranlaßt. Ueberdies aber muß die oratorische Beredtsamkeit um ihrer Aufgabe willen darauf bedacht seyn, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben. Das Letztere ist bei der didactischen Beredtsamkeit nicht der Fall: darum können wir dieselbe nicht, wie Lasaulx es thut, gleich der oratorischen Beredtsamkeit als „schöne" Kunst anerkennen.

457. Wie die Aufgabe, so sind auch die Mittel der oratorischen Beredtsamkeit jenen der geistlichen, genauer der paregoretischen, ganz analog. Es gibt zwei psychologische Momente, und nur zwei, welche das freie Streben des Menschen der übersinnlichen Gutheit gegenüber beeinflussen: das Urtheil, und die Gemüthsbewegung im engeren Sinne oder das Gefühl. Mit anderen Worten: der Mensch entscheidet sich naturgemäß, aber immer mit freier Wahl, für dasjenige, was seine Vernunft als „gut" anerkennt, und wofür augenblicklich sein Gemüth eingenommen ist. Diese zwei Momente sind es mithin, welche die oratorische Beredtsamkeit zu verwerthen hat, um das freie Streben der Zuhörer für das Gute der ethischen Ordnung zu bestimmen. Der Redner muß die Gründe welche für die besondere in den Zuhörern zu veranlassende Richtung des freien Strebens sprechen, oder die Wahrheiten, die rationellen und historischen Thatsachen, aus denen die „Gutheit" jener Richtung hervorgeht, den Zuhörern vorlegen und sie ihnen beweisen; und er muß zugleich diese Gründe in der Weise entwickeln, daß die ganze Ausführung dazu angethan ist, in ihrem Gemüthe die jener Richtung günstigen, sie fördernden Gemüthsregungen oder Gefühle zu veranlassen. Von der größten Bedeutung

für den Erfolg seiner Bemühungen nach der einen wie nach der anderen Seite ist dabei, daß der Redner die Verehrung oder die Hochachtung und das Vertrauen derer besitze, auf die er zu wirken hat.

458. Aber wie bei der geistlichen Beredtsamkeit, so verlangt auch bei der oratorischen wieder eben die Aufgabe, um deren willen sie die bezeichneten psychologischen Momente anwendet, daß sie überdies „darauf bedacht seyn, ihren Leistungen möglichst bedeutenden ästhetischen Werth zu geben". Zunächst tritt ja auch der profane Redner für Angelegenheiten auf, welche für die Gesammtheit von Bedeutung sind: schon dieser Umstand, sowie die Stellung die er persönlich einnimmt, verpflichtet ihn, sich eines gewählten, edlen, würdigen Styls zu bedienen. Ueberdies aber werden die Zuhörer um so sicherer dem Vortrage mit unausgesetzter Aufmerksamkeit folgen, um so bereitwilliger in dem Redner einen Mann von Einsicht und geistiger Ueberlegenheit anerkennen, um so mehr Hochachtung, Verehrung und Vertrauen ihm gegenüber hegen, um so leichter sich von der Wahrheit seiner Gründe überzeugen lassen, um so rückhaltloser ihr Gemüth den Gefühlen öffnen die er, je dem besonderen Zwecke seines Auftretens entsprechend, in ihnen anzuregen bemüht seyn muß; sie werden eben in Folge alles dessen um so sicherer ihm zustimmen, und ihrem freien Streben um so entschiedener jene Richtung geben um die es ihm zu thun ist: — je höher seine Rede, durch Einheit und dialectische Ordnung, durch Mannichfaltigkeit und Neuheit der Gedanken, durch Witz und an rechter Stelle angebrachten feinen Scherz, durch innere Wahrheit, Tiefe, Großartigkeit der Auffassung, sich über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhebt, und je unwiderstehlicher dieselbe durch alle diese Eigenschaften, in Verbindung mit edler Schönheit des Inhalts und des Baues, und mit allen Vorzügen der Sprache wie der Pronuntiation und Action, sie einnimmt und fesselt.

Behufs volleren und leichteren Verständnisses der in dem Vorstehenden nur angedeuteten Gedanken kann ich auch hier den Leser auf meine „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" verweisen: insbesondere vergleiche man die Nummern 406—409 und 211—251. Eine „wissenschaftliche" Theorie der *oratorischen* Beredtsamkeit ist mir eben nicht bekannt. Es ist begreiflich, wenn solche Werke nicht leicht erscheinen; die Vorschriften der Rhetorik müssen, wie auch der heilige Augustin bemerkt, in der Jugend gelernt und geübt werden: für junge Leute kann aber nur eine „mechanische" Theorie das geeignete Handbuch seyn. Dabei bleibt es übrigens immer wünschenswerth, daß das wissenschaftliche Moment, wenn es sich auch keineswegs sichtbar hervordrängen soll, doch die gesammte mechanische Anleitung nach allen ihren Theilen in wirksamerer und durchgreifenderer Weise beseelen und tragen möchte, als dieses meistens der Fall zu seyn pflegt. In sofern wenigstens wünschen wir das ganz gewiß mit Recht,

als das bezeichnete Moment, insbesondere eine gründliche Kenntniß der Psychologie und richtige Anschauungen auf dem Gebiete der Metaphysik, schlechthin unerläßlich ist, wenn die ob auch bloß mechanische Anleitung nicht zugleich dazu dienen soll, manchen falschen Begriff und manche unrichtige oder schiefe Auffassung mit um so nachhaltigerem Erfolge in Umlauf zu setzen, als sie gerade der Jugend in die Hand gegeben wird. Das Wort Plato's, wer ohne gründliche psychologische Kenntnisse eine Theorie der oratorischen Beredtsamkeit geben wolle, der nehme sich aus wie ein Blinder der zu Fuß eine Reise macht*), hat gerade auch für solche elementäre Anleitungen seine volle Geltung; und nicht weniger richtig urtheilte später Cicero, da er es als „ein widersinniges verderbliches Schisma zwischen Mund und Herz" beklagte, „daß die Lehrer der Wissenschaft und jene der Beredtsamkeit verschiedene Personen seyen" 361).

459. Ernst von Lasaulx, während er die geistliche Beredtsamkeit ganz unbeachtet läßt, will nicht bloß die oratorische Beredtsamkeit als schöne Kunst angesehen wissen, sondern auch die didactische, oder wie er sich ausdrückt, „die Geschichtschreibung und die Philosophie" **).

Daß es der Geschichtschreibung und der Philosophie möglich ist, Leistungen „von hervorragender Schönheit" zu liefern; daß sie auch thatsächlich — Lasaulx verweist auf Plato's Dialoge und die Geschichte des Thucydides — solche hervorgebracht haben: das kann zugegeben werden. Anderseits unterliegt es keinem Zweifel, daß ein gewisses Maaß ästhetischen Werthes auch didactischen Arbeiten, damit dieselben ihrem wesentlichen Zwecke entsprechen, keineswegs abgehen darf. Ordnung, Zweckmäßigkeit, logische Richtigkeit in der Entwickelung des Gegenstandes, in der Folge der Gedanken, eine leicht verständliche, bezeichnende, angemessene Sprache, Einheit, Wechsel, Leichtigkeit, Wohlklang und Harmonie des Styls, sind theils wesentliche Eigenschaften der lehrenden Prosa, wenn sie anders für ihren Zweck nicht untauglich, d. h. nicht schlecht seyn will, theils sind es Vorzüge, welche den Letzteren bedeutend fördern. Denn das Vergnügen welches sich mit ihnen verbindet, weckt den Geist des Lernenden zu lebendigerer Thätigkeit, spannt die Aufmerksamkeit, hält den Ueberdruß fern.

Deßungeachtet können wir der von Lasaulx vertretenen Ansicht nicht beistimmen. Die höhere Beredtsamkeit, die geistliche wie die oratorische, soll das freie Streben der Hörenden zu entschiedener und wirksamer Liebe

---

*) Plat. Phaedr. Steph. 270 e. Bipont. vol. 10. p. 371.

**) Lasaulx, S. 198 ff. (Cit. 338.)

Wir fassen unter dem Namen „didactische" oder auch „niedere" Beredtsamkeit, die im engeren Sinne didactische und zugleich die historische Prosa zusammen. Ihre Aufgabe ist einfach die Belehrung.

des Guten der übernatürlichen, beziehungsweise der ethischen Ordnung bestimmen. Das ist eine nicht allein große, sondern, bei der Verderbtheit der menschlichen Natur, auch schwer zu lösende Aufgabe. In dieser Schwierigkeit namentlich liegt der Grund, welcher die zwei genannten Künste verpflichtet, kein Moment unbenutzt zu lassen, das ihnen zur Verwirklichung ihrer Aufgabe dienen kann: und da der mit dem Hören der Rede sich verbindende ästhetische Genuß, wie wir gesehen haben, hierfür von ganz vorzüglicher Bedeutung ist, so müssen jene zwei sich allerdings „durch ihre eigentliche Aufgabe angewiesen sehen, darauf bedacht zu seyn, daß ihre Werke sich immer durch möglichst bedeutenden ästhetischen Werth empfehlen". Von der didactischen Beredtsamkeit dagegen läßt sich dies nicht sagen. Wie wir im fünften Abschnitte (184. S. 258 ff.) sahen, ist jedem Menschen das Verlangen nach Erkenntniß der Dinge anerschaffen und natürlich, und darum die Wahrheit an sich genußbringend. „Lernen ist sehr angenehm," lehrt deßhalb Aristoteles, „nicht allein für den Philosophen, sondern für alle Uebrigen, vorausgesetzt, daß es leicht und schnell geschehen kann" *). Dazu kömmt, daß schon eine Menge äußerer Rücksichten den Einzelnen nöthigen oder treiben, jene Kenntnisse deren er für bestimmte Zwecke bedarf, sich anzueignen. Lediglich, ihren Werken diejenigen Vorzüge zu geben, von denen die Bestimmtheit und die Leichtigkeit der Auffassung abhängt, erscheint folglich durch die Rücksicht auf ihre Aufgabe die didactische Beredtsamkeit verpflichtet; wir haben dieselben vorher genannt. Daß sie dagegen immer „Leistungen von möglichst bedeutendem ästhetischem Werthe liefere", diese Forderung an sie zu stellen, ist ihre Theorie und darum auch die Aesthetik nicht berechtigt. Es fehlt mithin der didactischen Beredtsamkeit das erste der zwei Merkmale, die wir im Anfange dieses Buches gefordert haben, damit eine Kunst den „schönen Künsten" beigezählt zu werden beanspruchen könne (vgl. N. 231 ff. S. 325 ff.).

---

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 5. vulg. 4. n. 4.

Zwölfter Abschnitt.

Die Poesie.

Erstes Kapitel.

Die wesentliche Aufgabe der Poesie, und die drei Arten dieser Kunst.

Worin das unterscheidende Merkmal liege zwischen der höheren Beredtsamkeit und der Poesie. Die allgemeine wesentliche Aufgabe dieser Letzteren. Drei Definitionen, für die religiöse Poesie, die Poesie als civile Kunst, und die hedonische Poesie.

460. Jene ältere Zeit, in welcher bei den verschiedenen Völkern die großen den nationalen Sagenkreis zusammenfassenden Dichtungen entstanden, verbreitete dieselben nicht durch die Schrift; und es durch den Druck zu thun, war sie gar nicht in der Lage. Das Erzeugniß der Poesie galt ihr, nicht minder als die Leistung der oratorischen Beredtsamkeit, wesentlich an den lebendigen Vortrag gebunden: sie würde, um den Gedanken eines neueren Schriftstellers zu wiederholen, geglaubt haben, der Dichtung den Lebenshauch und die Lebenskraft zu entziehen, wenn sie dieselbe von der Musik und dem Vortrage gelöst, und sie für die bloße Lesung an die stummen Buchstaben geheftet hätte. Gegenwärtig, und seit Langem schon, herrscht freilich in dieser Beziehung fast die entgegengesetzte Anschauung: man ist gewohnt, die Erzeugnisse der Poesie als zunächst und vorzugsweise für die Lectüre bestimmt zu betrachten. Aber der Natur und dem Wesen der Poesie entspricht die alte Auffassung unbestreitbar mehr, als die unsrige. Die Werke einer Kunst deren wesentliches materielles Mittel das Wort ist, müssen ihrer Natur nach dazu bestimmt seyn, gesprochen oder gesungen, vorgetragen und gehört zu werden; die Lesung geschriebener oder gedruckter Dichtungen kann für das Hören derselben einen Ersatz bilden, aber einen vollständigen niemals.

Ergibt sich hieraus, daß die äußeren, materiellen Mittel der Poesie im Wesentlichen die nämlichen sind, deren sich auch die höhere Beredt-

samkeit bedient, nämlich das Wort mit der (einerseits declamirenden oder musicalischen, anderseits oratorischen) Pronuntiation und Action, so kann offenbar in diesen Elementen das Merkmal nicht liegen, durch welches die zwei „redenden Künste“, die höhere Beredtsamkeit und die Poesie, sich unterscheiden.

Auch darin kann dieses Merkmal nicht gesucht werden wollen, daß, während die höhere Beredtsamkeit ihre Gedanken in „ungebundener“ Rede gibt, die Poesie sich vorwiegend des Verses, der „gebundenen“ Rede bedient. Denn sie thut dieses eben nur vorwiegend; nicht wenige hervorragende Schöpfungen der Poesie bewegen sich in ungebundener Rede, und zum Wesen dieser Kunst gehört der Vers keineswegs.

Was drittens den Inhalt betrifft welchen die zwei erwähnten Künste je in ihren Leistungen zur Darstellung bringen, so ist namentlich das Gebiet welchem die vorzüglichste Gattung der Poesie, die religiöse nämlich, denselben entnimmt, im Wesentlichen kein anderes, als dasjenige an welches sich auch die geistliche Beredtsamkeit gewiesen sieht. Somit läßt sich der wesentliche Unterschied der zwei Künste um die es sich handelt, auch von dieser Seite nicht bestimmen.

Das einzige Mittel hierfür dürfte somit darin zu suchen seyn, daß wir die eigentliche Aufgabe der einen und der anderen ins Auge fassen. Was will die höhere Beredtsamkeit? Wir haben es im vorhergehenden Abschnitt gesehen: die paregoretische wie die oratorische geht darauf aus, das freie Streben, die Entscheidung des Willens der Zuhörer wirksam zu bestimmen; die didascalische, von der wir übrigens absehen können, hat dieselben überdies zu unterrichten. Und was will mit ihren Leistungen die Poesie? Ich glaube wir irren nicht, wenn wir sagen, daß sie immer darauf ausgeht, Gefühle zu veranlassen, und daß sie unmittelbar und zunächst auf nichts Anderes ausgeht *). Die höhere Beredtsamkeit hat freilich gleichfalls ihre Vorträge immer so einzurichten, daß dieselben dazu angethan sind, Gefühle in den Zuhörern anzuregen; aber für sie ist dieses Moment nur eines der zwei wesentlichen Mittel für ihren

*) Das vieldeutige Wort „Gefühle“ nehme ich hier in jenem Sinne, in welchem es z. B. in diesen Versen Schiller gebraucht:

— des Sängers Lied aus dem Innern schallt,
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Liebe, Abscheu, Schmerz, Mitleid, Zorn, Unwille, Muth, Verlangen, Sehnsucht, Wehmuth, Ehrfurcht, Hochachtung, Furcht, Angst, und ähnliche psychische Vorgänge, insofern sie sich einer übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit gegenüber naturgemäß erzeugen, fallen unter diesen Begriff. Man vergleiche im folgenden Kapitel N. 463. S. 705 f.

Zweck: ihre Aufgabe löst sie nur durch Reden die sich eignen, die Zuhörer zu freiem ethisch gutem Wollen irgend welcher Art, zu entschiedenen Entschlüssen zu bestimmen*). Eine gute Dichtung, namentlich eine religiöse, wird vielleicht nicht selten gleichfalls ein Resultat dieser Art herbeiführen; aber die Poesie ist nicht darauf angewiesen, dasselbe unmittelbar zu beabsichtigen: sie hat lediglich die Aufgabe, ihre Erzeugnisse so zu bilden, daß dieselben sich eignen, die je ihrer besonderen Gattung entsprechenden Gefühle zu veranlassen.

Damit ist offenbar ein Merkmal angegeben, welches zwischen den zwei Künsten eine genau bestimmte Gränze zieht. Gefühle oder mit natürlicher Nothwendigkeit sich erzeugende Gemüthsbewegungen, und freie Gemüthsthätigkeiten scheinen, materiell betrachtet, allerdings nicht sehr von einander verschieden zu seyn; aber formell und ihrem Werthe nach liegen sie so weit auseinander, wie die physische Ordnung und die ethische. Läge es in der eigentlichen Aufgabe der Poesie, freie Gemüthsthätigkeiten zu veranlassen, wie es die höhere Beredtsamkeit soll, dann müßte sie sich, wie diese, ebenfalls angewiesen sehen, nicht bloß Gefühle anzuregen, sondern mit diesen auch das andere psychologische Moment der Bestimmung des freien Strebens, die Bestimmung des Urtheils durch Beweisführung, in Anwendung zu bringen; und sie müßte anderseits, um die Wirksamkeit dieses Moments nicht zu paralysiren, viele der ihr eigenthümlichen Mittel opfern.

461. Durch das Gesagte haben wir uns zur Feststellung des Begriffs der Poesie den Weg gebahnt. Wir werden freilich nicht das Verfahren der Alten hinsichtlich der oratorischen Beredtsamkeit nachahmen, und kurzweg die Poesie für die Kunst erklären, „so zu reden, daß die Rede sich eignet, in Anderen Gefühle wachzurufen“. Denn ob auch ein Gefühl, insofern es unfreie Regung des Gemüthes ist, als solche und an sich weder ethischen Werth hat noch ethischen Unwerth, so gibt es doch nicht wenige Arten von Gefühlen, welche überaus leicht zu bösen Gemüthsthätigkeiten führen, also sehr gefährlich, und unter dieser Rücksicht ethisch unerlaubt sind. Werden wir mithin sagen, die Poesie sey „die Kunst, vermittelst des Wortes etwas so darzustellen, daß die Darstellung dazu angethan ist, ethisch nicht unzuläßige Gefühle in Anderen zu veranlassen“? Zu vertheidigen dürften wir diese Definition im Stande seyn. Schon der Sprachgebrauch ließe sich zu ihren Gunsten geltend machen, vermöge dessen man Erscheinungen der verschiedensten Art, z. B. eine Aussicht, ein Bild, eine historisch treue ganz einfache Erzählung, als „poetisch“ zu bezeichnen pflegt, wenn sie, und eben weil sie mit ungewöhnlicher Stärke auf das Gefühl wirken. Bei alle dem hat die

*) Vgl. N. 449. S. 685 f., und N. 457. S. 697.

Definition kaum besonderen Werth: nicht allein, weil sie muthmaßlich nicht wenigen Mißverständnissen und Angriffen ausgesetzt seyn würde*), sondern namentlich darum, weil es ja nicht die der Wirklichkeit ferner liegende Gattung ist mit welcher wir uns zu befassen haben, sondern die besonderen Arten der Poesie. Wie wir bei der Architectur, bei den zwei bildenden Künsten, und bei der höheren Beredtsamkeit, nicht die oberste Gattung zu definiren suchten, sondern die Arten, so halten wir das gleiche Verfahren auch hier für das angemessenere. Die drei folgenden Bestimmungen dürften ihrem Zwecke entsprechen:

Die religiöse Poesie ist die Kunst, der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen durch das Wort in solcher Weise Ausdruck zu geben, daß dieser dazu angethan ist, die den Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle in Anderen zu veranlassen.

Die Poesie als civile Kunst ist die Kunst, Erscheinungen aus dem menschlichen Leben vermittelst des Wortes so darzustellen, daß die Darstellung dazu angethan ist, in Anderen jenen Geist fördernde Gefühle zu veranlassen, von welchem die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt.

Die hedonische Poesie ist die Kunst, dem menschlichen Leben angehörende Erscheinungen vermittelst des Wortes so darzustellen, daß die Darstellung geeignet ist, Anderen ästhetischen Genuß zu vermitteln.

In der letzten Definition wird die „Gefühle“, die zu veranlassen wir als die wesentliche Aufgabe aller Poesie bezeichnet haben, wohl niemand vermissen: denn der „Genuß“ ist ja eben ein „Gefühl“. Vollständiger wird sich übrigens der Sinn und die Richtigkeit der drei Erklärungen ergeben, wenn wir später die ihnen entsprechenden Arten der Poesie je für sich behandeln. Bevor wir hierzu übergehen, characterisiren wir in den zwei folgenden Kapiteln zunächst allgemein, die Weise in welcher die Poesie ihrer wesentlichen Aufgabe entsprechend vorzugehen, und die besonderen Mittel deren sie sich zu bedienen hat.

---

*) Einwendungen wie diese: „Auch der Hülfsbedürftige wenn er bittet, auch der Vater da er ein Kind zurechtweist, beabsichtigen vermittelst des Wortes Gefühle zu veranlassen“, wären freilich von keiner Bedeutung. Die zwei Bezeichneten wollen freilich durch das was sie sagen, Gefühle wachrufen; aber dieselben sind für sie nur Mittel: was sie beabsichtigen, der eigentliche Zweck um dessen willen sie reden, ist die Bestimmung des freien Strebens, des Handelns. Mit dem bloßen unfruchtbaren Gefühle des Mitleids oder der Reue würde weder dem Bettler noch dem Vater viel gedient seyn.

Zweites Kapitel.

Ein allgemeines Princip, zur Characteristik der Weise, in welcher die Poesie ihrer Aufgabe zu entsprechen hat.

Was „eine Gemüthsbewegung" oder „ein Gefühl" sey. Der Factor von welchem dasselbe psychologisch abhängt, ist die anschauende Thätigkeit der Vernunft; wie diese, nach Thomas und Suarez, auf das Gemüth einwirke. Die diese Einwirkung begünstigenden Eigenschaften der intellectuellen Anschauung. Die Poesie hat hiernach darauf bedacht zu seyn, daß sie die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu entsprechender möglichst lebhafter Thätigkeit veranlasse. Eine Definition der Poesie von J. J. Engel, welche der unsrigen nahe kömmt, und das Gesagte bestätigt.

462. Sowohl die allgemeine Norm nach welcher die Poesie ihrer Aufgabe gegenüber zu verfahren, als die Bestimmung der Mittel durch welche sie die Letztere zu verwirklichen hat, hängt offenbar ab von der Natur des menschlichen Gemüths, des Trägers der Gefühle, und der Art und Weise nach welcher dasselbe naturgemäß in Bewegung geräth. Die Poesie wird durch ihre Erzeugnisse jene Bedingungen setzen, jene psychologischen Momente wirksam machen müssen, unter welchen und durch welche, der von Gott dem Herrn der menschlichen Natur gegebenen Einrichtung zufolge, Gemüthsbewegungen oder Gefühle sich in unserem Herzen erzeugen. Wir dürfen es uns darum nicht verdrießen lassen, auf die allerdings dem Nichtphilosophen minder leicht verständliche Erklärung, welche die Psychologie über das Wesen und die Entstehung der Gefühle gibt, wenn auch so kurz als möglich, näher einzugehen; wir dürfen es um so weniger, als diese Erklärung nicht bloß für die wissenschaftliche Behandlung der Poesie, sondern eben so sehr für jene der in dem folgenden Abschnitte zu besprechenden Kunst die schlechthin unentbehrliche Grundlage bildet.

463. Das Gemüth, insofern man mit diesem Namen das unmittelbare Princip jener psychischen Vorgänge bezeichnet welche „Gemüthsbewegungen" oder „Gefühle" genannt werden, ist „die gesammte strebende Kraft im Menschen, — also das höhere mit dem niederen Strebevermögen, — insofern dieselbe der übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit der Dinge gegenüber in Thätigkeit treten kann". Ein Gefühl oder eine Gemüthsbewegung ist somit „*eine gleichzeitige übereinstimmende Regung beider Strebevermögen gegenüber der übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit eines Gegenstandes*".

Jede Regung des Strebevermögens setzt immer eine entsprechende Thätigkeit des Erkenntnißvermögens, als ihr psychologisches Princip, vor-

aus. Die übersinnliche Gutheit oder Schlechtigkeit der Dinge wird aber einzig durch das höhere Erkennen, durch die Vernunft, aufgefaßt; das psychologische Moment von welchem das Gefühl abhängt, ist mithin wesentlich die auffassende oder die anschauende Thätigkeit der Vernunft. Mit anderen Worten: Jedes Gefühl erzeugt sich dadurch, daß die Vernunft einen Gegenstand nach seiner übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit lebendig und mit Klarheit anschaut.

Aber wie vermittelt sich psychologisch diese Einwirkung der intellectuellen Thätigkeit auf die beiden Strebevermögen? In folgender Weise. Unmittelbar in Folge der erwähnten intellectuellen Anschauung erheben sich einerseits die entsprechenden Regungen des höheren Strebens, geistige (intellectuelle) Liebe oder geistiger Abscheu, geistiges Verlangen oder geistiger Schmerz. Weil aber die Thätigkeit des einen Vermögens, namentlich wenn sie intensiver ist, naturgemäß sich auf die anderen ihm untergeordneten fortpflanzt und ihnen sich mittheilt, darum geht jene Bewegung des höheren Strebens von diesem auf das sinnliche über, und es erzeugen sich auch in diesem die gleichnamigen Regungen der Liebe oder des Abscheues, des Verlangens oder des Schmerzes. Aber nicht bloß durch den dynamischen Einfluß des höheren Strebens wird in dem niederen diese Wirkung hervorgebracht: sie verstärkt sich, gleichfalls psychologisch, noch von einer anderen Seite. Die perceptiven Vermögen nämlich, welche zunächst und eigentlich die Action des niederen Strebens zu veranlassen haben, sind die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft. Eben auf diese zwei übt aber die Thätigkeit des höheren Erkenntnißvermögens wieder ihren naturnothwendigen Einfluß. Die Vernunft ergreift bekanntlich mit ihrer Thätigkeit das Wesen der Dinge; darum dringt sie in das Erkenntnißobject viel tiefer ein, als es das niedere Erkenntnißvermögen zu thun fähig ist, und erfaßt darin viele Elemente der Gutheit oder Schlechtigkeit, welche das niedere Erkenntnißvermögen nicht erreichen kann. Aber mit diesen Elementen einmal erfüllt, wirkt sie sofort, spontan und ganz unmittelbar, auf das niedere Erkenntnißvermögen zurück, indem sie die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft veranlaßt, Sinnesbilder zu erzeugen, welche ihrer eigenen, der intellectuellen, Auffassung analog sind, und in denen jene übersinnlichen Elemente der Gutheit oder Schlechtigkeit verkörpert, man könnte sagen materialisirt, erscheinen. Und diese sensitiven Vorstellungen sind es dann, an welche sich die den übersinnlichen Elementen entsprechenden, mit den gleichzeitigen des höheren harmonirenden Regungen des niederen Strebens naturgemäß anschließen.

Das ist die Lehre des heiligen Thomas und des Suarez über die psychologische Entstehung der Gefühle. Die anschauende Thätigkeit der Vernunft setzt einerseits unmittelbar die höhere Strebekraft in Bewegung, und bringt vermittelst dieser die parallelen Regungen auch in der niederen

hervor; dieselbe anschauende Thätigkeit der Vernunft erzeugt gleichzeitig und verstärkt die nämlichen Regungen der niederen Strebekraft anderseits vermittelst der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft. Eingehender als es hier zuläßig ist, habe ich diese psychologische Frage erörtert in der Abhandlung: „Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie", N. 46—51.

Wie muß hiernach eine jede Kunst verfahren, welche darauf ausgeht, Gefühle irgend welcher Art in dem Herzen von Menschen zu veranlassen? Sie muß bewirken, daß sich in ihrem Geiste die intellectuelle Anschauung des entsprechenden Gegenstandes und seiner übersinnlichen Gutheit oder Schlechtigkeit bilde, und zwar eine Anschauung welche möglichst vollständig, lebendig, lichtvoll und klar, und zugleich von entsprechenden lebhaften Acten der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft begleitet ist.

464. Dieses Resultat nöthigt uns nun sofort zu einer weiteren Frage: Wie bildet sich in dem menschlichen Geiste eine intellectuelle Anschauung wie die eben bezeichnete? oder bestimmter: Welche sind die Momente, von denen die Vollendung, die Lebhaftigkeit und Klarheit der intellectuellen Anschauung abhängt?

Die Antwort hierauf ergibt sich aus einem freilich etwas abstracten Satze, welcher der Erkenntnißlehre angehört. Derselbe lautet so. „Unser höheres Erkennen ist zwar eine Thätigkeit der Vernunft, und vollzieht sich deßhalb keineswegs, wie das niedere, durch ein leibliches Organ: deßungeachtet ist aber die Seele doch dabei vom Leibe nicht unabhängig. Vielmehr bedarf das höhere Erkenntnißvermögen bei jeder Thätigkeit einer gleichzeitigen entsprechenden Thätigkeit des niederen; wir sind nicht im Stande, eine intellectuelle Anschauung, eine Vernunftvorstellung zu haben, ohne Hülfe einer gleichzeitigen entsprechenden Sinnesvorstellung, welche durch das sinnliche Erkenntnißvermögen gebildet wird." Die wissenschaftliche Begründung dieses Satzes habe ich in der eben erwähnten Abhandlung über das Gemüth, N. 13, gegeben, sowie in der „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" N. 95. Es ergibt sich aber aus demselben unmittelbar diese eben so allgemeine Folgerung. „Das Erkennen der Vernunft wird, unter übrigens gleichen Umständen, immer um so vollkommener, die intellectuelle Anschauung um so klarer und lichtvoller seyn, je angemessener und je mehr entsprechend die Thätigkeit ist, zu welcher gleichzeitig das niedere Erkenntnißvermögen in den Stand gesetzt und veranlaßt wird. Mit anderen Worten: Unter übrigens gleichen Umständen steht die Vollkommenheit der intellectuellen Erkenntniß in geradem Verhältnisse mit der Klarheit und Vollendung der dazu nothwendigen gleichzeitigen Sinnesvorstellung."

Für uns handelt es sich zunächst um die Poesie; das vorzüglichste, in der Gegenwart meistens das einzige materielle Mittel dieser Kunst bildet aber das Wort: darum ist es ihr nicht möglich, andere Sinnesvorstellungen zu veranlassen als solche, die entweder der Phantasie oder der sinnlichen Urtheilskraft angehören. Wenden wir somit die eben ausgesprochene allgemeine Folgerung auf die Poesie an, so geht aus derselben auf die oben gestellte Frage diese Antwort hervor: Die intellectuellen Anschauungen welche zu veranlassen die Poesie bestrebt seyn muß, werden, unter übrigens gleichen Umständen, um so vollkommener, um so lebendiger und klarer seyn, je mehr sie es versteht, die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu einer entsprechenden und möglichst lebhaften Thätigkeit zu veranlassen.

465. Gerade so wie durch das in der vorletzten Nummer gewonnene Resultat, sehen wir uns auch hier wieder auf die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft hingewiesen. Das Erzeugniß der Poesie wird der intellectuellen Anschauung um so mehr Lebendigkeit und Klarheit verleihen, zu je lebhafterer entsprechender Action es jene zwei sinnlichen Vermögen anregt; und je lebendiger eben diese Action ist, um so intensiver wird dieselbe anderseits die intellectuelle Anschauung in ihrer Wirksamkeit zur Erregung des Gemüths unterstützen. Unsere beiden Ergebnisse führen uns deßhalb zu dem Princip:

Als die Mittel deren sich die Poesie für ihre Aufgabe zu bedienen hat, sind im Allgemeinen alle diejenigen Vorzüge zu betrachten, durch die ihre Werke geeignet werden, — ohne Beeinträchtigung der intellectuellen Auffassung — die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu möglichst lebhafter Thätigkeit in den Stand zu setzen und zu veranlassen.

Johann Jacob Engel gelangt in seiner Untersuchung über das Wesen der Poesie zu dem Resultat, daß „der ganze Zweck des Dichters und das ganze Wesen seiner Kunst darauf hinauslaufe, durch den Gebrauch der Rede, als die sein einziges Instrument ist, lebhaftere Vorstellungen auszudrücken und zu erzeugen“ *). Unter den mir bekannten, von der im ersten Kapitel gegebenen abweichenden Definitionen der Poesie, halte ich diese für die beste. Freilich ist sie nicht darauf bedacht, die ethische Zuläßigkeit der „lebhafteren Vorstellungen“ welche die Poesie erzeugen soll, sicherzustellen (vgl. oben S. 703); aber hiervon abgesehen, liegt ihr Fehler nur darin, daß sie, statt wie wir es gethan haben, die Wirkung zu nennen auf welche die Poesie auszugehen hat, nämlich die Gefühle, nur das Mittel bezeichnet, durch welches diese

*) J. J. Engel, Poetik (Berlin 1812) 1. S. 9. vgl. S. 12.

Wirkung psychologisch herbeigeführt wird. Es ist derselbe Fehler, den wir im vorigen Abschnitt an den von französischen Autoren aufgestellten Definitionen der oratorischen Beredtsamkeit zu rügen hatten*).

Drittes Kapitel.

Die besonderen Mittel der Poesie.

466. Das Princip zu welchem wir vor dem Schlusse des letzten Kapitels auf psychologischem Wege gelangten, setzt uns in den Stand, die besonderen Mittel der Poesie im Einzelnen festzustellen, und ihre Bedeutung zu beurtheilen. Geeignet, die Thätigkeit der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft zu fördern und zu steigern, ist Alles was diese zwei Vermögen reizt, was ihre Thätigkeit erleichtert, und was dieselbe angenehm macht. Nach dieser Richtung wirksam kann die Poesie ihre Werke dadurch machen,

daß sie dieselben, sowohl was den Inhalt als was die Darstellung betrifft, zu den natürlichen Neigungen und Interessen des menschlichen Herzens in möglichst innige und unmittelbare Beziehung zu setzen bemüht ist;

daß sie durch eine angemessene Ausführung, der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft einen entsprechenden Reichthum von Einzelvorstellungen bietet, und durch die Mittel der „Concentrirung", der „Vergleichung", der „Steigerung", der „poetischen Erweiterung" die Intensität ihres Lichtes erhöht;

daß sie den Erscheinungen welche sie vorführt, durch „malerische" Darstellung einen möglichst hohen Grad von Anschaulichkeit verleiht;

daß sie warmes, lebendiges, natürliches Gefühl athmet, und sich, innerhalb der rechten Gränzen, jener Weise des Ausdruckes und jener sprachlichen Wendungen bedient, in welchen die Steigerung der psychischen Thätigkeiten sich naturgemäß kundzugeben pflegt;

daß sie einen Styl anwendet der sich durch Wohlklang, das heißt durch „Euphonie" und „Numerus" auszeichnet, oder auch, wie sie es ja vorwiegend zu thun gewohnt ist, an die Stelle des Numerus den „Rhythmus" des Verses treten läßt, und die Wirkung der Euphonie durch Anwendung des „Reimes" verstärkt.

Die „natürlichen Neigungen des menschlichen Herzens", insofern dieselben hier in Betracht kommen können, haben wir im ersten Buche hinlänglich kennen gelernt. In „unmittelbarer und inniger Beziehung" zu denselben stehen Erscheinungen, die sich durch Schönheit, Anmuth,

*) Vgl. S. 688 und 695.

Großartigkeit, Wahrheit, Neuheit, Mannichfaltigkeit, spannende Ungewöhnlichkeit, Lächerlichkeit, mit Einem Worte durch „ästhetischen Werth" auszeichnen, — und steht die Darstellung, wenn an derselben, im Einklange mit dem Inhalt, von eben diesen Vorzügen diejenigen hervortreten, deren Trägerin sie überhaupt seyn kann. Auf das erste der fünf angeführten Momente haben wir darum hier nicht weiter einzugehen *).

In den folgenden Paragraphen besprechen wir demnach, soweit es in unserer Aufgabe liegt, die übrigen vier Punkte.

§. 1.

Elemente und Mittel welche der Poesie dazu dienen, der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft für ihre Thätigkeit eine Fülle reichen Stoffes zu bieten.

Die Aufführung der einzelnen Theile von zusammengesetzten Dingen; die Verwerthung der Causalbeziehungen und der Umstände; die Analogie und der Gegensatz. Die Concentrirung, die Vergleichung, die Steigerung, und die poetische Erweiterung.

467. Die zwei wiederholt genannten Vermögen, die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft, sind beide an ein leibliches Organ gebunden, nämlich an das Cerebrospinal-Nervensystem. In Folge dessen kann die eine wie die andere nur Erscheinungen auffassen welche der Ordnung des Sichtbaren, des Körperlichen angehören, und diese nur einzeln und je für sich, in concreten Vorstellungen; das Gebiet des Allgemeinen und des Abstracten ist ihnen unzugänglich. Will also die Poesie die zwei bezeichneten Vermögen in Thätigkeit setzen, so muß sie ihnen Stoff bieten zu Vorstellungen eben dieser Art; und soll in der Thätigkeit die sie veranlaßt, Leben und Bewegung herrschen, so muß es eine entsprechend reiche Fülle solcher Vorstellungen seyn, zu denen sie ihnen den Stoff bietet.

Einzelvorstellungen ergeben sich, und eine größere Fülle derselben,

wenn bei Dingen die ein Ganzes bilden, statt eben dieses Ganzen, alle oder mehrere Theile aufgeführt werden;

wenn mit einem bestimmten Gegenstande zugleich jene Erscheinungen erwähnt werden zu denen derselbe in Beziehung steht, namentlich in causaler (Ursache, Wirkung, Zweck, Mittel);

---

*) Eine freilich sehr wirksame, aber ganz verfehlte Anwendung des erwähnten Moments tritt hervor in der bedenklichen Gewohnheit, vermöge deren nicht nur die Poesie sondern auch andere Künste, die geschlechtliche Liebe theils als den eigentlichen Gegenstand ihrer Werke, theils wenigstens als die unentbehrlichste Würze derselben zu betrachten scheinen. Ich verweise bezüglich dieses Punktes auf meine Schrift „Gefahren bellettristischer Lectüre" S. 30 ff. (2. Aufl. IV. N. 12.)

wenn Zufälligkeiten und Umstände verwerthet werden, die sich mit einer Erscheinung verbinden, obgleich sie keineswegs zu deren Wesen gehören;

wenn ein Gegenstand durch andere, ihm ähnliche oder analoge, oder durch solche die zu ihm irgendwie im Gegensatze stehen, beleuchtet wird.

So drückt z. B. Schiller den Gedanken: „Seit den Tagen meiner Jugend habe ich Alles geopfert, habe ich mich fort und fort gemüht, um den Gegenstand meiner Sehnsucht zu finden", namentlich durch bestimmte Bezeichnung einzelner Theile und durch Anwendung von Analogien in folgender Weise poetisch aus:

Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

All mein Erbtheil, meine Habe
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerstabe
Zog ich fort mit Kindersinn.

Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer stand ich still,
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich suche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
Ströme hemmten meinen Fuß,
Ueber Schlünde baut' ich Stege,
Brücken durch den wilden Fluß*).

Den allgemeinen Gedanken: „Die Wunder welche der Messias wirkt, sprechen dafür, daß Gott mit ihm ist", macht Klopstock, in der Rede des Gamaliel, dadurch wirksam, daß er mit der Gattung, dem logischen Ganzen, zugleich mehrere Arten vorführt:

Aber wenn er, durch himmlische Wunder die Erde zu segnen
Fortfährt: wenn durch ihn der Blinde sein Antlitz zur Sonne
Freudig erhebt, und mit sehendem Aug' auf den leitenden Vater
Staunend blickt; — verzeiht mir, wofern ich entflammt von der Größe
Seiner Thaten, vielleicht nach eurem Sinn zu erhaben
Von ihm rede! — wenn Tauben das Ohr der Stimme des Menschen
Wieder sich öffnet, wenn es die Rede des segnenden Priesters
Wieder vernimmt, und die Stimme der Braut und die weinende Mutter,

*) Schiller, Der Pilgrim

Und den feiernden Chor und die Hallelujagesänge;
Wenn durch ihn die Todten dahergehn, gegen uns zeugen,
Ach mit wieder lebendem Auge gen Himmel weinen,
Göttlich zürnend auf uns herblicken, ihr Grab uns zeigen,
Und mit jenem Gericht uns drohn, vor dem sie schon waren;
Wenn er, welches noch göttlicher ist, untadelhaft fortfährt
Vor uns zu leben; wenn er mit seiner mächtigen Tugend
Wunder thut und Gott gleicht: ach so beschwör' ich euch, Väter,
Beim lebendigen Gott, sprecht, sollen wir ihn verdammen?*)

Einen wolkenbruchartigen Regen macht Schiller der Phantasie in seinen Wirkungen anschaulich:

Da gießt unendlicher Regen herab,
Von den Bergen stürzen die Quellen,
Und die Bäche, die Ströme schwellen;
Und er kömmt ans Ufer mit wanderndem Stab:
Da reißet die Brücke der Strudel hinab,
Und donnernd sprengen die Wogen
Des Gewölbes krachenden Bogen**).

Durch dasselbe Mittel Bürger die Gewalt des plötzlich daherbrausenden Südwindes:

Der Thauwind kam vom Mittagsmeer,
Und schnob durch Welschland trüb und feucht:
Die Wolken flogen vor ihm her
Wie wann der Wolf die Heerde scheucht.
Er fegte die Felder, zerbrach den Forst;
Auf Seeen und Strömen das Grundeis borst.

Am Hochgebirge schmolz der Schnee;
Der Sturz von tausend Wassern scholl;
Das Wiesenthal begrub ein See;
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen, entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis***).

Die Umstände verwerthet Klopstock in folgenden Versen:

Also sagt er. Jetzt strahlt die erhabene Mittagssonne
Ueber Jerusalem nieder. Um die Zeit nahte sich Judas,
In der Priester Versammlung zu gehn. Vor ihm wandelten Satan

*) Klopstock, Der Messias, 4. Gesang.
**) Schiller, Die Bürgschaft.
***) Bürger, Das Lied vom braven Mann.

Eilenden Schritts und Ithuriel her, und standen im Saale
Neben den Priestern, und sahn ungesehn in die tiefe Versammlung*).

Dasselbe Mittel der Dichter des „Singschwans“:

O Meer! wenn sich in Abendrosengluthen
Dein ruhlos Element in Schlummer wiegt;
Wenn einsam über dir die Möve fliegt
Und scheidend nochmals küßt die müden Fluthen;
Wenn fern des Tages letzter Strahl verglüht,
Und abschiedgrüßend sanft die Wellen klingen;
Wenn aus dem Duft der Nacht die Sterne dringen,
Bis endlos über dir der Himmel blüht:
Dann ahnt das schwer bedrängte Herz den Frieden,
Der ihm als Preis nach treuem Kampf beschieden**).

Unvergleichlich schöne Analogien, zwei weiter ausgeführte und zwei kürzere, treten uns in den folgenden Beispielen entgegen:

Im Gebirg' ist eine Stelle
Wo der Sturm, der wildempörte,
Brechend in die hohen Hallen
Bis zum Grund den Wald verheerte.

Hingerafft, geknickt, gebrochen
Liegen dort die mächtigen Eichen;
Unter Weiderich und Binsen
Modern ihre Riesenleichen.

Aufeinander, durcheinander
Stamm und Aeste, wildverworren;
Losgerissen in die Lüfte
Stehn die schwarzen Wurzelknorren.

Die von Frühlingswonne träumten,
Finkenschlag und Blumenschimmer,
Warf im Zorn das Wetterbrausen
Einer Winternacht in Trümmer.

Oed' und wüst! — So wüst und öde
Ward mein Leben. Eine Stunde
Richtete die Blütenbäume
Meiner Hoffnung jäh zu Grunde.

---

*) Klopstock, Der Messias, 4. Gesang.
**) Brill, Der Singschwan, VIII. (S. 165.)

Wüst und öde! Um die todten
Spinnen sich, wie dunkle Ranken
Einen Runenstein umweben,
Meine traurigen Gedanken *).

Nun steht er am Fenster, gebeugt, gebückt,
Die Arme gekreuzt auf der Brust, und drückt
Die brennende Stirn an die kalten Scheiben.
Und trüb, wie draußen die Wolken treiben,
Die nassen Schleier, gespenstig, grau,
Nachschleppend über die kahle Au,
Und rastlos, wie die Kräh'n dort schweifen,
Und hadern und plaudern, und flattern und streifen
Herüber hinüber, vom Weidenstumpf
Zum morschen Zaun, zum grünlichen Sumpf:
So wogen und wanken, so schwirren und zanken
In seinem Kopfe die wirren Gedanken.
Und wie durch die Föhren der Herbstwind zieht,
Und singt aufschauernd ein Sterbelied
Auf Feld und Haide den stillen Todten
In langen seufzenden Trauernoten,
Die leise verhallen in Ried und Rohr:
So ringt aus des Mannes Brust sich empor
Ein tiefes langes schmerzliches Klagen.
Sein Herbst hat bittre Frucht getragen;
Arm steht er, in der Verzweiflung Qual,
Verloren vor dem verlornen Thal **).

Ueber abgrundtiefe Räthsel
Huscht der Mensch mit leichtem Sinne,
Sorglos, wie auf blauen Schlünden
Spielt und tanzt die Wasserspinne ***). —

Bist du gleich dem Regentropfen,
Der, aus Dunst und Dampf gewoben,
Spurlos in das Nichts hier unten
Taumelt aus dem Nichts dort oben? — ***)

468. Aber wir haben nicht Grund, unsere Beispiele ausschließlich der hedonischen Poesie zu entnehmen. Darum soll hier ein längeres folgen aus einer religiösen Dichtung, welche ihrem Alter nach den bewunderten Gesängen Homers mindestens gleich steht, an Vollendung aber

---

*) Weber, Dreizehnlinden, XIX, „Elmar im Klostergarten", 4. (S. 268 f.)
**) Weber, Gedichte, „Twardowski".
***) Weber, Dreizehnlinden, XVII, „Des Priors Lehrsprüche", 11. (S. 236 f.)

alle Erzeugnisse nicht allein der profanen sondern vielleicht auch der religiösen Poesie überragt, — wenigstens wenn man berücksichtigt, daß den Dichtern der christlichen Zeit eine ganz andere Fülle geeigneten Stoffes zu Gebote stand. Die Verse die wir auswählen, gehören der letzten Rede des Job an; der Verfasser des Buches läßt in denselben den schwer geprüften Patriarchen die ganze Wucht seines harten Leidens schildern, und wendet zu diesem Ende die „Vergleichung“ an, indem Job seine gegenwärtige Lage der früheren so glücklichen gegenüberstellt. Die eine wie die andere werden geschildert durch Hervorhebung verschiedener einzelner Momente — „Theile“ —, aus denen sie sich zusammensetzen; überdies sind, dem Character der Poesie entsprechend, mehrfach sowohl „Umstände“ als „Analogien“ und „Gegensätze“ benutzt, und es eignet sich unter dieser Rücksicht die Stelle als Illustration zu den meisten der von uns vorher bezeichneten Elemente.

Wer gibt mir frühere Monde,
Des Gottesschutzes Tage,
Als ich, im Finstern wandelnd,
Von seinem Licht bestrahlt war,
Die Tage meines Herbstes,
Als meinem Zelt Gott Freund war,
Mir nahe der Allmächt'ge,
Rings um mich meine Kinder;
Als ich in Rahm mich tauchte,
Mir Oel der Felsen strömte;
Als ich zum Thor der Stadt zog,
Dort auf dem Marktplatz thronte!
Scheu barg sich dann die Jugend,
Und standen auf die Greise.
In Ehrfurcht schwiegen Fürsten,
Die Hand zum Mund gehoben;
Stumm ward der Edlen Stimme,
Gefesselt ihre Zunge.
Wer von mir hörte, pries mich,
Und wer mich sah, gab Zeugniß:
Denn Retter war ich Duldern,
Dem helferlosen Waisen;
Mich segneten Verlorne;
Der Witwe Herz erfreut' ich;
Mein Haupt-Schmuck Rechtsgefühl war,
Gerechtigkeit mein Mantel;
Dem Blinden war ich Auge,
Statt Fußes dem Gelähmten.
Ich war der Armen Vater,
Erforschte Fremder Rechtsstreit,

Zerbrach des Frevlers Hauer,
Riß Raub aus seinen Zähnen.
Da dacht' ich: Würzrohrs Dauer,
Der Palme Leben harrt mein,
Am Wasser meine Wurzel,
Voll Thaues mein Gezweige,
Wie neu stets meine Ehre,
Und wie verjüngt mein Bogen.
Erwartung fand mein Spruch vor;
Man lauschte meinem Rathe.
Entscheidung brachte mein Wort,
Es trof auf sie hernieder.
Sie harrten mein wie Regens,
Nach Ernteregen lechzend.
Verzagten bot mein Lächeln,
Betrübten Trost mein Gleichmuth.
Ich saß geehrt als Haupt da,
Dem König gleich im Heerbann.
Und jetzt bin ich zum Spotte
Den Buben würd'ger Väter,
Die ich den Schäferhunden
Nicht beigesellen möchte!
Was sollte ihre Kraft mir?
Wer konnte ihnen trauen?
Man trieb sie aus dem Land fort
Weil ehrlos sie und gottlos.
Und nun bin ich ihr Liedchen,
Das Stichwort ihres Hohnes!
Sie weichen aus voll Abscheu's,
Verspeien frech mein Antlitz.
Die Brut umschweift und quält mich,
Läßt sich die Zügel schießen;
Der Eine pflanzt sich rechts auf,
Links hebt den Fuß der Andre.
Die Schrecken Gottes droh'n mir,
Sich Unheilspfade bahnend,
Zum Sturz den Weg mir tilgend,
Mißhandelnd den Verlassnen.
Durch breite Breschen nah'n sie,
Beim Einsturz auf mich stürzend.
Mein Glück entflieht wie Wolken,
Dem Wind gleich meine Hoheit.
Dahin schmilzt meine Seele
In Leiden festgehalten.
Die Nacht bohrt mein Gebein ab,
Und meine Nager ruh'n nicht.

Geschwulst spannt mein Gewand straff,
Wie Hemdes Mündung schnürt's mich.
Zum Schlamme hingeworfen
Bin ich, wie Staub und Asche.
Du hörst nicht auf mein Rufen,
Und wendest deinen Blick ab.
Du wirst zum grimmen Feind mir,
Mit Allmachtshand mich drängend;
Hebst mich auf Sturm, raffst fort mich,
Und machst mein Heil zerrinnen.
Ich weiß, es soll zum Tod geh'n,
Der alles Leben einheimst.
Doch schreit man nicht beim Fallen,
Streckt noch im Sturz die Hand aus?
Beweint' ich nicht Bedrängte,
Erwies dem Armen Mitleid?
Ich hoffte Glück, fand Unheil;
Lichts harrt' ich, da kam Dunkel.
Stets brennt mein Eingeweide;
Mich drängen Leidenstage.
Trüb schleich' ich, ohne Sonne,
Muß aufsteh'n, schrei'n vor Leuten.
Dem Schakal ward ich Bruder,
Den Straußen zum Genosse.
Geschwärzt löst sich die Haut ab,
Und Glut dörrt mein Gebein aus.
Zu Trauer ward mir Cither,
Und die Schalmei zu Schluchzen*).

Zur Erklärung vier weiterer Mittel welche in dem zweiten unserer fünf Punkte (S. 709) genannt wurden, haben wir noch nichts gesagt. Aber nicht der Wissenschaft der Poesie, sondern der Theorie der Letzteren, der Poetik fällt es zu, sich mit solchen Dingen eingehender zu befassen. Hinsichtlich der „Concentrirung", der „Vergleichung" und der „Erweiterung" können wir übrigens auf unsere „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit", N. 181 ff., verweisen, wo wir diese Mittel wissenschaftlich behandelt haben; auch von den übrigen in diesem Paragraphen nur kurz erwähnten Elementen ist in demselben Buche, N. 101—109 und 112—118, eingehend die Rede.

---

*) Bickell, Dichtungen der Hebräer, zum ersten Male nach dem Versmaaße des Urtextes übersetzt (Innsbruck 1882) II. S. 54 ff. Die hier gegebenen Verse bilden in der Vulgata das 29. und 30. Kapitel des Buches Job.

§. 2.

Das poetische Gemälde.

Warum die Poesie sich der „malerischen“ Darstellung zu bedienen habe; Beispiele. Eine richtige Bemerkung Lessings hinsichtlich eines Mißverständnisses, zu welchem der Name „Gemälde“ leicht Anlaß gibt. Aber Lessing hat Unrecht, wenn er lehrt, „das Gebiet des Dichters“ sey ausschließlich „die Zeitfolge“. Aus welchem Grunde eigentliche Schilderungen der Leibesschönheit durch die Poesie immer abgeschmackt seyen.

469. Es ist eine allbekannte, oft wiederholte Wahrheit, die Horaz seinen jungen Freunden nahelegt:

> Was durch die Ohren in die Seele geht,
> ergreift sie schwächer, langsamer, als was
> die Augen sehen 362).

Der römische Dichter will übrigens zunächst nur dieses sagen: Der Eindruck den sichtbare Erscheinungen auf uns machen, ist weit stärker, wenn sie uns durch Wesensbilder — dramatisch — vorgeführt, als wenn sie uns lediglich durch die conventionellen Zeichen der Sprache mitgetheilt werden. Wesensbilder kann nun freilich die Poesie nicht liefern; auch Gestaltbilder vermag nur der Meißel oder der Stift, und der Pinsel zu schaffen, während ihr einziges Mittel das Wort ist. Indeß auch den Redner, welcher doch unter dieser Rücksicht sich gleichfalls auf das Wort beschränkt sieht, mahnt Quintilian, daß seine Kunst „zu wenig leiste, daß sie nicht das Gemüth ergreife wie sie sollte, solange sie nur das Ohr trifft, und den Zuhörern nicht ist, als ob sie die Dinge um die es sich handelt, leibhaftig und sichtbar vor sich sähen, statt bloß darüber berichten zu hören“ *). Wie hiernach die Beredtsamkeit, und mehr als diese, kann und soll in der That auch die Poesie „malen“, das heißt solche Dinge die sich dazu eignen, soweit es dem besonderen Zwecke der einzelnen Dichtung entspricht, in möglichst hoher Anschaulichkeit darstellen. Ihre „graphischen“ Schilderungen, ihre „ethischen Zeichnungen“ und „Bilder“ und ihre „Gemälde“ geben den Schöpfungen der Sculptur oder der Malerei an Leben und Klarheit nicht das mindeste nach; sie können überdies Züge und Schattirungen enthalten, welche die zwei bildenden Künste gar nicht wiederzugeben im Stande sind.

So ist es ein sehr lebendiges Bild, das Klopstock im vierten Gesange des „Messias“ von Philo und Kaiphas entwirft:

> Philo sprach dies, und ging mit aufgehobenem Arme
> Vorwärts in die Versammlung, und stand, und rufte von neuem:

*) Quint. Inst. orator. 8. c. 3.

(Es folgen seine Worte, ein gotteslästerlicher Schwur den Messias zu verderben. Dann malt der Dichter wieder:)

Also sagt' er, und feu'rte sich an zu wähnen, die Gottheit
Decke getünchte Gräber nicht auf; doch nannte sein Herz ihn
Heuchler! Er fühlt' es, und stand mit unverrathendem Auge
Vor der Versammlung. Von Grimm und übermannender Wuth voll
Lehnt' an seinen goldenen Stuhl sich Kaiphas nieder,
Und erbebte. Ihm glühte sein Antlitz. Er schaut' auf den Boden
Sprachlos und starr;

oder von dem Synedrium und dem Nicodemus:

Aber Nicodemus saß, und betrachtete schweigend
Aller Antlitz. So wie ein Mann der ein Sünder ist, zitternd
Stehet, und bleich wird, wenn über ihm nah der Donner des Herrn ruft,
Also war die Versammlung. Selbst Philo und Kaiphas schienen
Vor Gamaliels Weisheit zu zittern. Mit Furcht und Verachtung
Sah sie Nicodemus, stand auf, und wagt' es, zu reden.
Hochgebildet, ein Mann von menschenfreundlichem Ansehn
Stand er. Wehmuth und Ernst erfüllte des Denkenden Antlitz,
Und die Ruh' des empfindenden unbefleckten Gewissens
Sprach sein ganzes Gesicht. Sein treuer Zeuge, das Auge
Weint', und verbarg nicht die Thränen. Er glaubt', er spräche vor Menschen.

Nicht weniger klar gezeichnet ist das Bild, in welchem Schiller die Cassandra erscheinen läßt:

Und geschmückt mit Lorbeerreisern,
Festlich wallet Schaar auf Schaar
Nach der Götter heil'gen Häusern,
Zu des Thymbriers Altar.
Dumpf erbrausend durch die Gassen
Wälzt sich die bacchant'sche Lust,
Und in ihrem Schmerz verlassen
War nur Eine traur'ge Brust.

Freudlos in der Freuden Fülle,
Ungesellig und allein,
Wandelte Cassandra stille
In Apollo's Lorbeerhain.
In des Waldes tiefste Gründe
Flüchtete die Seherin,
Und sie warf die Priesterbinde
Zu der Erde zürnend hin*).

---

*) Schiller, Cassandra.

Ein weiteres Beispiel ist das Martyrium der heiligen Agnes in Wisemans Roman „Fabiola", Kap. 29. S. 383.

Ich weiß nicht, ob unsere poetische Literatur ein zweites „Gemälde" aufzuweisen hat, in welchem die Wirksamkeit von Leistungen dieser Art fühlbarer hervortritt, als in der Schilderung des Brandes in Schillers „Lied von der Glocke" *). Aber das Gedicht ist zu sehr verbreitet, als daß es nöthig erscheinen könnte, die Stelle hier wiederzugeben. Dafür mag wieder ein Gemälde folgen das den Erzeugnissen der religiösen Poesie, und dem ältesten Dichter angehört von welchem Werke auf uns gekommen sind. Die vier Strophen sind dem Lobgesange entnommen welchen „Moyses und die Kinder Israels dem Herrn sangen", als Pharao mit seiner Heeresmacht im rothen Meere untergegangen war **).

Der Jehova heißt, ist Kriegsheld,
Hat zerstört die Wagen;
Hat ertränkt das Heer des Königs,
Seiner Streiter Auswahl.
Wogen deckten sie im Schilfmeer,
Steinen gleich versanken sie zur Tiefe.

Deine Rechte, machtvoll herrlich,
Hat den Feind zerschmettert;
Hat zermalmt in Hoheitsfülle
Deine Widersacher.
Deine Zornglut fraß gleich Spreu sie,
Deines Grimms Hauch schwellte an die Wasser.

Wie ein Damm stand still, was flüssig,
Starr die Flut im Meere.
Sprach der Feind: „Ich will verfolgen,
Fassen, Beute theilen!
Meine Mordlust soll sich sätt'gen;
Ich will zieh'n mein Schwert, will sie vertilgen!"

In das Meer verbarg Dein Hauch sie,
Daß wie Blei sie sanken.
Herr, wer gleicht Dir unter Göttern?
Wer ist herrlich Dir gleich?
Wunderthäter, furchtbar, ruhmvoll!
Sie verschlang die Tiefe, als Du winktest ***).

470. Der Name „Gemälde" und das Prädicat „malerisch", welche die Theorie solchen lebendig-anschaulichen Darstellungen der Poesie zuer-

---

*) Angefangen von den Versen
„Aus der Wolke
Quillt der Segen —"

**) 2. Moys. 15. Vgl. oben S. 229.

***) Bickell, I. S. 7 f. (Cit. 717.)

kennt, sind übrigens durchaus im uneigentlichen Sinne zu nehmen. Das „Gemälde" des Dichters hat mit den Leistungen der Malerei nichts weiter gemein, als die lebendige Anschaulichkeit, die volle Klarheit der Vorstellung die es veranlaßt. Diese Thatsache welche namentlich Lessing, der irrigen Auffassung mancher Schriftsteller und „einer Menge halbwahrer Regeln" gegenüber hervorgehoben hat, verdient alle Beachtung. „Ein Gedicht kann sehr ergiebig sein für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch; hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler seyn . . . Es gibt malbare und unmalbare Facta: und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist. Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen. Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellung anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten" (dem Maler) „ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraushat" *).

471. Stimmen wir hierin dem Verfasser des „Laocoon" vollkommen bei, so können wir dagegen nicht umhin, ihm zu widersprechen, wenn er in den folgenden Abschnitten seiner Abhandlung den letzten Gedanken auch umkehren zu dürfen glaubt: als ob nämlich in gleicher Weise auch ihrerseits die Poesie auf eine Menge von Vorwürfen verzichten müsse, welche für die Malerei in hohem Maaße geeignet seyen. Den Grund hierfür will Lessing darin finden daß, wie die Malerei nur Dinge darstellen könne die im Raum neben einander existiren, gerade so die Poesie, in Folge der Natur ihres materiellen Mittels, darauf angewiesen sey, uns Dinge vorzuführen welche in der Zeit auf einander folgen. Immerhin ist in diesem Gedanken Wahres; aber das Princip zu bilden, nach welchem sich der wesentliche Unterschied zwischen den zwei Künsten bestimmt, dazu eignet sich derselbe keineswegs. So faßt Lessing aber die Sache auf; die gemeinsame Ueberschrift für die Abschnitte XV—XVIII seines Buches lautet so: „Von dem wesentlichen Unterschiede der Malerei und Poesie.

---

*) Lessing, „Laocoon" XIV. XV. S. 124 ff. (Cit. 587.)

Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, der Raum des Malers" *).

Sie sind bekannt, und schon oft angeführt worden, die Verse in denen bei Schiller die Poesie sich selbst characterisirt:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke;
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborg'nen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft **).

Das „Werkzeug", das Darstellungsmittel der Poesie ist das Wort: darin liegt der Grund weßhalb ihr Gebiet viel weitere Gränzen hat als das der übrigen Künste, und insbesondere als das der Malerei: denn die Beschaffenheit dieses Darstellungsmittels macht es der Poesie möglich, eine Menge von Dingen auszudrücken und unserem Geiste vorzuführen, von denen es keine Gestaltbilder gibt, die sich mithin durch Zeichnung und Farben in keiner Weise darstellen lassen, und deßhalb dem Vermögen der Malerei sich ganz entziehen. Und eben wegen der Eigenthümlichkeit jenes ihres Darstellungsmittels ist es einseitig, als „das Gebiet der Poesie die Zeitfolge" zu bezeichnen, und zu lehren, das eigentliche Gebiet der Malerei sey ihr verschlossen, weil sie Dinge die im Raume neben einander existiren, nicht zur Darstellung bringen könne. Sie vermag das: und was sie dazu in den Stand setzt, das ist die Fügsamkeit, die Beweglichkeit, die Leichtigkeit ihres „geflügelten Werkzeuges", des Wortes. Klopstock läßt den Nicodemus, in seiner zweiten Rede im Synedrium, an den Messias die folgende Apostrophe richten:

Du sollst sterben, du göttlicher Jüngling! du, welchen mein Arm hielt
Als du ein Knabe noch warst; umschlossen hielt dich mein Arm da,
Drückte dich an mein Herz mit freudigem stillem Erstaunen!
Um dich standen die Weisen herum, und hörten dich lehren,
Und bewunderten dich. O damals stand auch der Himmel,
Aus den ewigen Pforten zu Legionen gegossen,
Um dich herum, und hörte dich lehren, und jauchzte dir Lieder! ***)

Ist das etwa nicht ein Gemälde? und stellt es etwas Anderes dar, als Dinge die im Raume gleichzeitig neben einander existiren? und

*) „Laocoon" S. X („Inhalt").
**) Schiller, Die Huldigung der Künste.
***) Klopstock, „Der Messias", 4. Gesang.

würde die Malerei dieselbe Scene wirksamer darstellen können, als es die Poesie gethan hat?

Lessing betont es stark und sucht es ausführlich zu beweisen, daß es immer ein Mißgriff ist, wenn die Poesie darauf ausgeht, „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften", und insbesondere „körperliche Schönheit", d. h. Leibesschönheit von Menschen, darzustellen. Diese Bemerkung ist vollkommen wahr. Ebenso ist es durchaus gegründet, wenn Lessing das elf Verse umfassende „Gemälde der Helena, mit welchem ein Constantinus Manasses seine kahle Chronik ausgeziert" hat, einen „thörichten Versuch" nennt, oder wenn er die fünf achtzeiligen Strophen die Ariost verschwendet, um „seine bezaubernde Alcina zu schildern", „allen Dichtern empfiehlt als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen" *). Das Alles, ich wiederhole es, ist ganz gegründet und wahr. Aber die Rücksicht warum es wahr ist, liegt keineswegs dort wo Lessing sie finden will; und die Folgerung die er auf Grund seiner Prämissen ziehen zu können glaubt, ist keineswegs richtig.

Nämlich darum muß der Versuch, bloße Leibesschönheit durch ein poetisches Gemälde zu schildern, unfehlbar immer mißlingen, weil der ästhetische Werth der bloßen Leibesschönheit, vor Allem dem Großen gegenüber das die Poesie darstellen kann, so verschwindend klein ist, daß jeder Verständige es ganz unmotivirt, abgeschmackt und kindisch finden muß, wenn sie ihre Kraft und ihre Mühe darauf verschwendet, etwas so Armseliges zur Darstellung zu bringen.

Man erwiedert uns vielleicht, von dieser Rücksicht würde ja nicht allein die Poesie, sondern auch die Malerei getroffen. Wir stellen das gar nicht in Abrede; wir selbst haben sie im zehnten Abschnitt gegen den Satz Lessings, „die körperliche Schönheit sey die eigentliche Bestimmung der bildenden Künste", neben anderen Gründen geltend gemacht **). Aber man darf nicht übersehen, daß wo es sich um die Malerei handelt, die Verirrung und die Thorheit welcher auch diese Kunst verfällt, wenn sie die bloße Leibesschönheit darzustellen bemüht ist, bei weitem nicht so stark empfunden wird, wie dies bei Leistungen der Poesie der Fall ist. Die Malerei ist ihrer Natur nach eben auf Gestaltbilder, als ihr wesentliches Darstellungsmittel, angewiesen. Darum braucht man nur den wesentlich pragmatischen Character dieser Kunst zu vergessen, und die Existenz einer Schönheit vor der jene des Leibes nichts ist, zu ignoriren, um es selbstverständlich zu finden, wenn die Malerei sich darauf verlegt, dem Be-

*) Lessing, „Laocoon" XX. S. 169. 171. 175. (Cit. 587.) Lessing theilt beide Stellen im Originaltext mit, und die zweite auch in deutscher Uebersetzung.

**) Oben, N. 397. S. 594.

schauer schöne Menschenleiber vorzuführen. Für die Poesie dagegen ist das Gestaltbild nicht nur nicht das Darstellungsmittel, sondern — darin hat Lessing wieder Recht — die Vorstellung eines dem Leibe nach schönen Menschen wie ein poetisches Gemälde sie zu erzeugen vermag, steht hinter jener welche durch eine Leistung der Malerei veranlaßt wird, an Klarheit nicht wenig zurück. Bei alle dem ist es ganz gewiß: wenn die Darstellung der Leibesschönheit wirklich die Aufgabe einer schönen Kunst bilden könnte, dann würde man auch die poetischen Gemälde in denen sie durch Worte geschildert wird, wie die zwei von Lessing angeführten, keineswegs albern und abgeschmackt finden, sondern sie bloß den gemalten Bildern nicht gleichstellen.

Die Folgerung welche Lessing aus seinen Prämissen zieht, wurde bereits angeführt. Die Malerei soll nach derselben ein ihr eigenes Gebiet haben das der Poesie unzugänglich ist; ausschließlich „die Zeitfolge" soll „das Gebiet des Dichters" seyn, und die Poesie darauf verzichten müssen, mit lebendiger Anschaulichkeit Dinge darzustellen, welche im Raume gleichzeitig neben einander existiren. Die einfachste Widerlegung solcher Axiome bilden Thatsachen; darum beschränken wir uns darauf, den schon gegebenen Beispielen poetischer Gemälde nur noch Eines hinzuzufügen.

Indeß der bleiche
Bote war hindurchgeschritten:
Auf den Polstern lag ein Müder
Hingestreckt, der viel gelitten.

Schlaf umfing ihn weich und linde:
Nicht der traumgequälte, bange,
Nein, der tiefe friedenvolle,
Ungestörte, lange lange.

Ihm zu Häupten Hildegunde
Vorgebeugt, wie wenn sie früge
Ob es wahr, ob wirklich stockten
Die geliebten Athemzüge.

Zuckte nicht die blaue Lippe?
Schien sich nicht die Brust zu dehnen? —
Stumm und todt! Und niedersinkend
Brach sie aus in bittre Thränen.

Knieend bei dem Heimgegangnen
Rang der Bischof im Gebete,
Badurad, der für des Freundes
Sel'ge Fahrt und Urständ flehte.

Heut noch hatt' er milde Worte,
Von der Welt die quält und kränket,
Von der Welt die sühnt und sänftigt,
Trostvoll ihm ins Herz versenket;

Hatt' ihm dargereicht das letzte
Liebesmahl, die Himmelsspeise,
Und die wandermüden Füße
Ihm gesalbt zur letzten Reise.

Draußen harrte auf die Sichel
Reicher Fluren goldne Spende;
Drinnen war die strenge rauhe
Schnitterarbeit schon zu Ende.

Und ein Falter flog am Laden,
Und die Sonne schien so heiter,
Und ihr Lichtstreif auf dem Estrich
Rückte langsam, langsam weiter*).

Wir dürfen es dem Leser anheimstellen, zu entscheiden, ob diese Strophen ein vorzügliches Gemälde bilden. Und doch sind die Züge die sie uns vorführen, mit unmerkbarer Ausnahme nicht auf einander folgende, sondern gleichzeitige Momente der dargestellten Scene, wie Aiga dieselbe, in den Saal eintretend, mit Einem Blick überschaut. Und dennoch würde die Malerei kaum im Stande seyn, die nämliche Scene durch ein Gemälde von gleichem Werthe uns zu vergegenwärtigen; denn manche der von dem Dichter hervorgehobenen Momente lassen sich durch Gestaltbilder gar nicht wiedergeben, wenigstens nicht mit derselben Klarheit.

§. 3.

Die Nachaußensetzung der gesteigerten psychischen Thätigkeiten in der poetischen Darstellung.

Die sprachlichen Formen durch welche sich die erhöhte Thätigkeit der psychischen Vermögen naturgemäß sowohl kundgibt, als auf Andere überträgt, sind die Tropen und die Redefiguren. Eine Definition der Poesie von Hugo Blair.

472. Das vierte der im Anfange dieses Kapitels von uns aufgeführten Momente, durch welche die Poesie ihrer Aufgabe zu entsprechen hat, besteht, wie wir sagten, darin, daß sie warmes lebendiges Gefühl athmet, und sich jener Weise des Ausdruckes und jener sprachlichen

*) Weber, Dreizehnlinden, XXIV, 4. (S. 354 f.)

Wendungen bedient, in denen sich die Steigerung der psychischen Thätigkeiten naturgemäß kundgibt.

Die sprachlichen Wendungen welche wir meinen, sind namentlich diejenigen die man unter der Bezeichnung „Redefiguren“ und „Tropen“ zusammenzufassen pflegt. Dieselben verdanken eben jenem Zustande der lebhaften Thätigkeit des gesammten Erkenntnißvermögens, und der durch diese veranlaßten Gemüthserregung, einfach ihr Daseyn: sie sind das Product dieses psychischen Zustandes, sein Ausdruck und Abdruck, seine Nachaußensetzung. Wie sich deßhalb in ihnen, mit jener des Gemüths, insbesondere auch die erhöhte Thätigkeit der Phantasie und der sinnlichen Urtheilskraft kundgibt und sichtbar macht, so sind sie auch in vorzüglichem Maaße wirksam, die Action dieser Vermögen in Anderen in gleicher Weise anzuregen und zu steigern. „Wer Jemanden“, sagt Aristoteles, „mit warmem lebendig bewegtem Gefühle reden hört, der wird immer von den entsprechenden Gefühlen selber gleichfalls ergriffen, auch wenn das was der Erstere sagt, nicht viel heißt“ *).

Die weitere Entwickelung der einzelnen hiermit bezeichneten Mittel fällt der Poetik zu. Wir lassen nur eine aus England stammende poetische Leistung folgen, welche uns wie wenige „warmes, natürliches Gefühl zu athmen“, und darum besonders geeignet scheint, das von uns bloß Angedeutete zu veranschaulichen.

Vetter Robert.

O Vetter Robert in dem Land
Des Goldes, weit von hier,
Wie lang' ist es, daß wir uns sahn!
Sagt' ich's, wär' lieb es dir?

O Vetter Robert, eingescharrt
Von Säcken Golds ringsher,
Mir däucht, ich sah dich gestern Nacht
Als ob es vormals wär'.

Du zählst viel Hufen, Eine ich
Nah meiner Hüttenthür;
Gold-Rupien du Säcke voll,
Und ich der Kinder vier.

Dein Heer von Schiffen deckt die See;
Mir kehret mein's zur Lust,
Und ruht, fest ankernd vor dem Sturm,
An einer treuen Brust.

*) Arist. Rhet. 3. c. 7. n. 5.

Wohl keinen Seufzer regt's noch Schreck,
Nicht Zweifel und nicht Scham,
Vernimmt mein kleiner Sohn von mir
Gleich Vetter Roberts Nam'.

Wohl tönt dein Name weit und breit;
Doch denk' ich oft allein:
Viel lieber säh' ich ihn geätzt
Auf einen Leichenstein,

Auf weißen, sonnenlichten Stein,
Wo Alick Ruh' erwirbt.
Ach, oftmals wehe ihm der lebt,
Und glücklich er der stirbt!

O Robert, manche Thrän', obgleich
Nicht wie in alter Zeit,
Rinnt, denk' ich an dein lieb Gesicht,
Und Händ', gebetbereit;

Des Jünglings Antlitz, welches so
Gleich unsern Müttern war;
Des Jünglings Hand, beim Druck so fest,
So kühn in der Gefahr.

Dich glaubt' ich gut, dich wünscht' ich groß,
Du warst mein Stolz, mein Stern;
Schon, um dich gut und groß zu sehn,
Wär' ich gestorben gern.

Und nähm' vom Herzen es den Fehl,
Die Schmach dir vom Gesicht,
Und naht' dein Alter friedgekrönt —
Noch weigert' ich es nicht.

Gern gäb' ich Alles was nur mein,
Würd' ich dich hier gewahr,
Den Vetter Robert früherer Zeit,
Bettler im grauen Haar.

O Robert, Robert, Mancher lebt,
Schon todt, bevor er alt!
Besser das junge, reine Herz,
Als Säcke gold-geballt;

Besser der Jugend blinder Glaub',
Als tollen Zweifels Wahn,
Und Gott getreu im Leid — als Glück
Dem Teufel unterthan.

O Robert, wohl ist Leben süß,
Und Lieben Hochgewinn;
Doch denk' ich dein, ein jäher Schmerz
Durchbohrt mir Herz und Sinn.

Und wie am Weihnachtsabend jetzt
Ich friedlich schließ' das Thor,
„Schlaft wohl!" küss' auf der Kinder Haar,
So weich, wie dein's zuvor:

Da fall' ich auf's gebeugte Knie,
Und schluchz' bei jedem Wort;
„Erbarme dich der Irrenden,
Betrog'nen, Herr und Hort!" *)

473. „Die richtigste und umfassendste Definition der Poesie welche sich geben läßt," schreibt Hugo Blair, „ist nach meiner Ansicht diese: ‚Sie ist die Sprache des Gefühls, oder der lebhaft erregten Phantasie, und bindet sich meistens an den Vers'" **). Wie man sieht, will diese Definition das Wesen der Poesie bestimmen durch dasjenige ihrer Mittel, von welchem wir in diesem Paragraphen handeln, und durch ein zweites, von welchem bald die Rede seyn wird. Aber wir haben es schon wiederholt gesagt: die Aufgabe einer Kunst muß man angeben, wenn man ihr Wesen bestimmen will, nicht ihre Mittel aufzählen. Und wenn diese Aufzählung noch überdies, wie in der eben angeführten Definition, unvollständig ist, dann kann die Letztere noch viel weniger beanspruchen, als richtig anerkannt zu werden.

§. 4.

Der Wohlklang der poetischen Sprache.

Worauf sich zunächst die Bedeutung und die Wirksamkeit dieses Moments gründe. Die zwei Elemente des Wohlklanges in der ungebundenen Rede. Die gebundene Form: der Vers, der Rhythmus, die Strophe. Drei Rücksichten, aus denen sich der Werth des Rhythmus für die Aufgabe der Poesie erklärt. Der Reim. Warum die alte classische Poesie denselben nicht zur Anwendung brachte. Sulzers abfälliges Urtheil über den Werth des Reimes, und die richtigere Ansicht Herders.

474. Sulzer wiederholt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" an verschiedenen Stellen die Bemerkung, daß das Gehör weit

---

*) Gedichte von Miß Mac Mulock. Aus dem Englischen von C. B. Schlüter und A. Jüngst (Münster 1873) S. 75 ff.

**) Blair, lect. 38. (Cit. 121.)

lebhafter und feiner empfinde, als der Gesichtsinn; daß angenehme und mißfällige Töne fühlbarer auf uns wirken, als angenehme und mißfällige Farben oder Gestalten. Der Grund hiervon, den Sulzer nicht angibt, liegt darin, daß die Gehörnerven in höherem Maaße als die des Auges, in unmittelbarer und inniger Verbindung stehen mit jenen Nerven, durch welche die sinnliche Urtheilskraft thätig ist. Wir werden im nächsten Abschnitte veranlaßt seyn, auf diese physiologische Thatsache zurückzukommen. Eine natürliche Folge derselben aber ist, daß eine Verbindung von Tönen welche die Gehörnerven angenehm afficirt, naturgemäß die sinnliche Urtheilskraft zur Thätigkeit reizen, und die Intensität der Letzteren erhöhen muß.

Hierauf gründet sich die Bedeutung und die Wirksamkeit des Wohlklanges der Sprache, eines weiteren Mittels das die Poesie für ihre Aufgabe, nicht anwenden kann, sondern anzuwenden schlechthin genöthigt ist. Denn wenn der Wohlklang der Sprache schon für die höhere Beredtsamkeit von größter Bedeutung ist, weil, wie Quintilian dem Redner nahelegt, eine Verbindung von Worten die das Ohr unangenehm berührt, nie und nimmer mit Erfolg das Gefühl berühren kann 363): so muß für eine Kunst welche, wie die Poesie, sich einzig Gefühle zu veranlassen berufen sieht, jene hohe Bedeutung offenbar sich als einfache Unentbehrlichkeit darstellen. „So sonderbar als es Manchem scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als daß es nur die Behandlung, das Aeußere, die Melodie des Styles ist, welche zur Lectüre uns hinzieht, und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. Wilhelm Meisters Lehrjahre sind ein mächtiger Beweis dieser Magie des Vortrags, dieser eindringenden Schmeichelei einer glatten, gefälligen, einfachen und doch mannichfaltigen Sprache. Wer diese Anmuth des Sprechens besitzt, kann uns das Unbedeutendste erzählen, und wir werden uns angezogen und unterhalten finden; diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buchs, wodurch uns dasselbe persönlich und wirksam vorkömmt" *).

Daß nun die Sprache das Ohr angenehm berühre, das hängt von zwei Dingen ab: einerseits von der Beschaffenheit und dem Klange der einzelnen Silben und Wörter, sowohl für sich als in ihrer Verbindung, anderseits von der phonetisch angemessenen Bildung der Satztheile, der Perioden, und des Ganzen das hieraus hervorgeht. Hiernach ergeben sich zwei Elemente, auf deren Vereinigung der Wohlklang der Sprache beruht: die Euphonie und der Numerus 364). Die besonderen Anweisungen über diese zwei Elemente entwickelt die Theorie der Dichtkunst.

475. Ergibt sich aus dem Gesagten, daß die Poesie sehr wohl auch in ungebundener Rede auftreten kann, so besitzt sie anderseits in dem „Rhythmus" des Verses doch ein überaus wirksames Mittel, die Phantasie

---

*) Novalis, Aesthetik und Literatur. (Schriften, Thl. 2. S. 256.)

und die sinnliche Urtheilskraft noch mächtiger zu berühren, und zugleich ihrer Sprache eine Beschaffenheit zu geben, vermöge deren in dieser eigentliche Elemente der Schönheit fühlbarer hervortreten.

Die Silben aus denen sich die Wörter unserer Sprache*) zusammensetzen, sind theils kurz theils lang; das heißt, wenn die einen, um ausgesprochen zu werden, eine einfache Zeitdauer fordern, so bedarf es für die anderen (ungefähr) das Doppelte der nämlichen Zeit. In den Wörtern z. B. Freude, schmerzlich, lassen, ist je die erste Silbe lang (—), die zweite kurz (◡). Bezeichnen wir mit dem Ausdrucke „metrischer Fuß" jede Verbindung von zwei, drei oder vier Silben, so gibt es offenbar eine ziemliche Anzahl verschiedener „Füße" dieser Art. Zweisilbige Füße sind z. B. die Verbindung zwei langer Silben (— —, goldgelb, „Spondeus"), die Verbindung einer langen und einer kurzen (— ◡, herbstlich, „Trochäus"), oder umgekehrt die Verbindung einer kurzen und einer langen Silbe (◡ —, verlor, „Jambus"). Dreisilbige Füße entstehen, wo auf eine lange Silbe zwei kurze folgen (— ◡ ◡, prächtige, „Dactylus"), oder wo zwei kurze einer langen vorausgehen (◡ ◡ —, es geschah, „Anapäst"); unter den viersilbigen bildet sich der am meisten vorkommende dadurch, daß zwei kurze Silben von zwei langen eingeschlossen werden (— ◡ ◡ —, Wonnegefühl, „Choriambus" **).

Werden zwei, drei, oder mehrere metrische Füße in einer den Wohlklang fördernden Weise mit einander verbunden, so entsteht der Vers. Die Füße können gleichartig seyn, wie in diesem trochäischen Verse:

Fest gemauert in der Erden,

und in dem jambischen:

Er stand auf seines Daches Zinnen;

oder es können Füße von verschiedener Silbenzahl mit einander gemischt werden; z. B. ein dreisilbiger zwischen je zwei zweisilbigen stehen:

— ◡ — — | — ◡ ◡ | — ◡ — ◡
Sieh, der Herbst schleicht her und der arge Winter;
(Chamisso)

oder zwei viersilbige, oder Einer, zwischen zwei zweisilbigen:

---

*) Nur diese können wir hier zunächst berücksichtigen. Sie steht in diesem Punkte den zwei alten classischen näher, als die romanischen Sprachen.

**) Aus den verschiedenen metrischen Füßen nennen wir hier nur diejenigen, welche vorzugsweise gebraucht zu werden pflegen: denn wir beabsichtigen lediglich, das Abstracte der Wissenschaft durch Beispiele verständlicher zu machen. Sämmtliche Füße aufzuführen, gehört zu der Aufgabe der Poetik, nicht zu der unseren.

— ◡ | — ◡◡ — | — ◡ ◡ — | ◡ —
Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
— ◡ | — ◡ ◡ — | ◡ —
Mit einweihendem Lächeln sah*).

Aber auch, wo zunächst gleichartige Füße angewendet werden, läßt sich, wenn dieselben zu den dreisilbigen gehören, doch eine große Mannichfaltigkeit dadurch erreichen, daß an die Stelle von zwei kurzen Silben Eine lange gesetzt, also der Dactylus oder der Anapäst durch den Spondeus (und dieser nicht selten wieder durch den Trochäus) vertreten wird:

— — | ◡ ◡ — | ◡ ◡ — | — — | — — | ◡ — | ◡◡ — | ◡
Oft weint' ich um dich, als ein Knab' ich war, viel unverstandene Zähren;
Doch mündig macht und sündig die Welt, Bereuen folgt dem Begehren.
O du wonniger Lenz, o du Jugendzeit, walddustiges liebliches Märchen: —
Ich wollt' ich säß' auf des Vaters Knie, und lauschte seinen Histörchen**).

Diese Andeutungen können uns genügen, um das Wesen des Verses festzustellen: „der Vers ist die nach einem den Wohlklang fördernden Gesetze geordnete Verbindung metrischer Füße“.

476. In unmittelbarer Verbindung mit dem des Verses steht aber der Begriff des Rhythmus, insofern dieses Wort jenen Vorzug der gebundenen Sprache bezeichnet, welcher dem Numerus der ungebundenen entspricht. Der Rhythmus ist nämlich ein natürliches Ergebniß der Construction des Verses: er bildet sich durch den nach einem bestimmten Gesetze geordneten Wechsel kurzer und langer Silben, und sein Wesen liegt in der Regelmäßigkeit eben dieses Wechsels. Wie das Gesetz verschieden seyn kann nach welchem sich der Vers baut, ebenso kann es offenbar auch der Rhythmus. Man vergleiche nur diese zwei Bruchstücke aus bekannten Dichtungen Schillers:

Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgesang.
Ernst begleiten ihre Trauerschläge
Einen Wand'rer auf dem letzten Wege.

Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke!
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke,
Und ob Alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist.

---

*) Klopstock, Der Lehrling der Griechen.
**) Weber, Gedichte (Hans Höllenknecht).

477. In den letzten sechs Versen, sowie in den vier gleichfalls anapästischen vor dem Ende der vorletzten Nummer, haben wir zugleich Beispiele für die Strophe. Wie der Vers aus metrischen Füßen, so setzt sie sich aus Versen zusammen; aber wie in der Verbindung der Füße zum Verse, so herrscht auch in der Verbindung der Verse zur Strophe irgend ein bestimmtes Gesetz, das in jeder folgenden abermals hervortritt. Auf die Verschiedenheit dieser Gesetze gründet sich die Verschiedenartigkeit der Strophen, und die reiche Mannichfaltigkeit der äußeren Gestaltung, in welcher die Poesie, wo sie die gebundene Form der Rede anwendet, auftreten kann. Die einfacheren, aus jambischen, trochäischen, dactylischen oder anapästischen Versen gebildeten Strophen sind uns theils schon an verschiedenen Stellen dieses Buches begegnet, theils sind sie ohnedies bekannt genug; wir lassen darum nur für die verhältnißmäßig häufiger vorkommenden unter den künstlicheren Formen der Strophe je ein Beispiel folgen.

(Alcäische Strophe.)

Noch Einmal möcht' ich, eh' in die Schattenwelt
Elysiums mein seliger Geist sich senkt,
Die Flur begrüßen wo der Kindheit
Selige Träume den Geist umschwebten *).

(Sapphische Strophe.)

Niedrig schleicht blaß hin die entnervte Sonne,
Herbstlich goldgelb färbt sich das Laub, es trauert
Rings das Feld schon nackt, und die Nebel ziehen
Ueber die Stoppeln **).

(Asclepiadeische Strophe.)

Wie das ernste Gericht furchtbar die Wage nimmt
Und die Könige wägt, wenn sie gestorben sind,
Also wägt er sich selbst jede der Thaten vor,
Die sein Leben bezeichnen soll ***).

(Gleichfalls asclepiadeisch, aber mit Einfügung eines pherecratischen Verses.)

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt †).

---

*) Matthisson, Wunsch (an Salis).
**) Chamisso, Im Herbst.
***) Klopstock, Friedrich der Fünfte.
†) Klopstock, Der Zürchersee.
„Wer aufrichtig seyn will," meint Hermann Lotze (S. 661. Cit. 18), „wird

Wie schon diese Beispiele darthun, und man es bei jeder auch ganz einfach gebauten Strophe wahrnehmen kann, kömmt bei Dichtungen die in Strophen geschrieben sind, zu dem Rhythmus des Verses noch ein neues Element hinzu: in der Regelmäßigkeit nämlich des Wechsels mehr oder weniger verschiedenartiger Verse.

478. Worin liegt nun die Wirksamkeit des hiermit characterisirten Rhythmus der gebundenen Rede, und damit sein Werth für die Aufgabe der Poesie?

Wir können in dieser Beziehung drei Rücksichten unterscheiden. Zunächst sind es die Gehörnerven, welche durch den Wechsel der auf sie wirkenden Töne und die in demselben herrschende Regelmäßigkeit angenehm afficirt werden, und in Folge dessen mit physiologischer Nothwendigkeit (474. S. 728 f.) die Nerven der sinnlichen Urtheilskraft zu lebendiger Thätigkeit sollicitiren. Dazu kömmt zweitens, daß Einheit im Wechselnden und Vielfachen, Gesetzmäßigkeit, Ordnung in zwangloser Bewegung, eigentliche Elemente der Schönheit bilden*): der Rhythmus der gebundenen Rede trägt mithin nicht wenig dazu bei, den ästhetischen Werth der poetischen Leistung zu erhöhen. Die dritte Rücksicht endlich gründet sich auf die Besonderheit des Characters, des Tones, des Ausdruckes, welcher den Versen und den Strophen je nach der Verschiedenheit ihrer Bildung eigen ist. Setzen sich nämlich die Verse — um nur diese zu berücksichtigen — aus aufsteigenden Füßen zusammen, z. B. aus Jamben oder Anapästen, so spricht sich darin eine gewisse Kraft, Lebhaftigkeit und Energie des Gefühls aus; fallende Füße, wie der Trochäus und der Dactylus, geben dem Verse eine mehr ruhige, gleichmäßige Färbung; ein Rhythmus in welchem die kurzen Silben vorherrschen, ist der Ausdruck einer beweglichen, leichten, heiteren Stimmung, während das getragene Auftreten des Spondeus, und in Verbindung mit diesem auch des Trochäus, dem Verse das Gepräge des Ernstes, der Trauer, oder des Feierlichen und Erhabenen aufdrückt 365). Mit Einem Worte: die Eigenthümlichkeit des Characters der verschiedenartigen Rhythmen macht es dem Dichter möglich, dieselben so zu wählen, daß sie den Ausdruck und die Wirksamkeit der Worte wesentlich unterstützen, indem sie durch sich selbst und unmittelbar dem

zugestehen, daß eine Atmosphäre undefinirbarer Langweiligkeit die deutschen Nachahmungen Horazischer und Pindarischer Oden drückt." Ich hoffe Lotze würde, wenn er noch unter uns wäre, mir glauben, daß ich „aufrichtig" bin, auch wenn ich ihm die Wahrheit dieses seines Gedankens, in Rücksicht auf die Nachahmungen der Versmaaße des Horaz wenigstens, keineswegs „zugestehe". Popularität freilich werden diese Strophen der classischen Poesie niemals erlangen, dazu sind sie zu kunstvoll; aber warum sie den der mit ihrer Bildung vertraut ist und sich an sie gewöhnt hat, auch nicht ansprechen sollten, das sehe ich nicht ein.

*) Oben, N. 123. S. 163.

Ohre, und dadurch dem Organe der sinnlichen Urtheilskraft, gerade jene Nüancirung der Schwingungen nahelegen, welche der Besonderheit der zu veranlassenden Vorstellungen und Gefühle entspricht. Man vergleiche die oben (S. 731) angeführten Verse Schillers („Von dem Dome"), sowie die sapphische Strophe von Chamisso (S. 732); oder diese Strophe von demselben Dichter:

Drei Thaler erlegen für meinen Hund!
So schlage das Wetter mich gleich in den Grund!
Was denken die Herrn von der Polizei?
Was soll nun wieder die Schinderei?*)

Schwerlich hätte sich, für den Ausdruck des Gefühls heftiger Entrüstung, ein geeigneteres Versmaaß wählen lassen, als das hier gebrauchte anapästische. Nicht minder gut paßt zu der heiteren Stimmung der frohen Feier das dactylische in dieser Strophe:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren,
Flechtet auch blaue Cyanen hinein!
Freude soll jedes Auge verklären,
Denn die Königin ziehet ein;
Die Bezähmerin wilder Sitten,
Die den Menschen zum Menschen gesellt,
Und in friedliche feste Hütten
Wandelte das bewegliche Zelt**).

Das bezüglich der dritten Rücksicht Gesagte wolle man übrigens nicht so verstehen, als ob der Rhythmus an und für sich schon genügen könnte, eine bestimmte Art von Gefühlen zum Ausdruck zu bringen, oder als ob derselbe für diesen Zweck auch nur das vorzüglichere Moment wäre. Das Letztere bilden immer die Worte; die Bedeutung des Rhythmus liegt lediglich darin, daß derselbe, wenn er entsprechend gewählt ist, sich eignet, die dem Inhalte derselben entsprechende Wirkung auf das Gemüth zu unterstützen und zu fördern. In der That sehen wir ja von der Poesie dieselben Rhythmen für Stimmungen verwendet, die unter einander ganz verschieden sind.

Nachträglich noch eine andere Bemerkung. Quintilian hat, wo er den in der Anmerkung n. 365 von uns wiedergegebenen Gedanken ausspricht, nicht die Poesie im Auge, sondern die oratorische Beredtsamkeit. Auch die ungebundene Rede nämlich kann und soll, was den Bau der Sätze und der Satztheile und den auf diesen sich gründenden Numerus

*) Chamisso, Der Bettler und sein Hund.
**) Schiller, Das Eleusische Fest.

betrifft, so beschaffen seyn, daß ihr Ton der Besonderheit ihres Inhalts und jener Stimmung entspricht, aus welcher sie hervorgeht und die sie zu veranlassen hat*). Diese Bemerkung ergänzt das in der ersten Nummer dieses Paragraphen (S. 729) über den Wohlklang Gesagte; wir wollten dieselbe an jener Stelle nicht machen, weil es dort, damit sie verständlich wäre, einer eingehenderen Erklärung bedurft haben würde.

479. Der Rhythmus von welchem wir in den letzten Nummern handelten, bildet das eigentlich Characteristische der gebundenen Rede; er ist mit dem Verse gesetzt, und von ihm unlösbar. In manchen ihrer Erzeugnisse liebt es aber die Poesie, dem Rhythmus noch ein zweites Element beizugesellen, nämlich den Reim.

Man versteht unter diesem Namen den Gleichklang der letzten unter den betonten Silben, sowie der etwa noch folgenden, in zwei oder mehreren Versen, — oder auch in der Mitte und am Ende Eines Verses. Schließen die Verse mit einer betonten Silbe, so wird der Reim „männlich" genannt:

Das Rechte das ich viel gethan,
Das ficht mich nun nicht weiter an;
Aber das Falsche das mir entschlüpft,
Wie ein Gespenst mir vor Augen hüpft**);

„weiblich" dagegen heißt er, wenn auf die letzte betonte noch eine Silbe folgt:

Wenn jeder müßte vor Land und Leuten
In seinem wahren Gewande schreiten,
Von all den wandelnden Kleiderstöcken
Die Mehrzahl ging' in Bedientenröcken***).

Folgen endlich auf die letzte betonte noch mehrere, ebenfalls gleichklingende Silben, so hat man den „gleitenden" Reim:

Gnadengewährerin,
Gottesgebärerin,
Wundersam Mutter und Jungfrau zugleich;
Herzenvergnügende
Nimmer versiegende
Quelle, an himmlischen Tröstungen reich†).

---

*) Man vergleiche meine „Theorie der geistlichen Beredtsamkeit" N. 272.
**) Goethe, Sprüche in Reimen.
***) Weber, Gedichte („Mummenschanz").
†) Bei Schlosser, Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte (2. Aufl. 1863) Bd. 2. S. 266. („Wunderschön prächtige".)

Die alte classische Poesie pflegte den Reim nicht in Anwendung zu bringen, wenngleich mitunter, auch bei guten Dichtern, gereimte Verse vorkommen. In der griechischen Sprache wie in der lateinischen ist die Quantität (die Länge oder die Kürze) der einzelnen Silben, sehr wenige abgerechnet, durch die Regeln der antiken Metrik ganz genau bestimmt, und tritt immer in voller Schärfe hervor; die Gesetze nach welchen beide Sprachen ihre Sätze bauen, verbinden anderseits mit der größten dialectischen Vollendung ein Maaß von Elasticität und Freiheit, welches dem Dichter die Anwendung der kunstvollsten und verschiedensten Vers- und Strophenarten ungemein erleichterte. In Folge dieser Umstände konnte man den Rhythmus vollkommen genügend finden, allein die ganze Wirkung auf das Ohr und die sinnliche Urtheilskraft zu vermitteln auf die es in der Poesie ankömmt. Die neueren Sprachen bieten solche Vortheile nicht: darin dürfte der Grund liegen, weßhalb ihre Poesie es zweckmäßig fand, die Wirkung des rhythmischen Versbaues durch den Reim zu verstärken.

Gegen den Werth dieses Mittels ist schon Manches eingewendet worden. Sulzer, in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste", mag den Reim nur „gelten lassen als eine Mode, als eine Decke welche man vor die Fehler des Verses zieht, als ein Hülfsmittel für das Gedächtniß, als ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reizen"; aber derselbe bleibe immer „ein Gefängniß, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden". „Wir wollen sogar zugeben," schließt er, „daß der Reim zu der Zeit wo die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Sätze in einem dem Ohre zusagenden Falle vorzutragen, nothwendig gewesen: uns aber für dieses Geständniß dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüssig und gothisch *(sic)* erklären, sobald die Sprache soweit gekommen, daß man einzelne, größere und kleinere Sätze mit Wohlklang und Tact darin vortragen kann." Dieses abfällige Urtheil dürfte wohl eben so ungegründet seyn, wie das früher (S. 493) angeführte desselben Gelehrten über den Werth der gothischen Architectur. Schwerlich würden die besten Dichter, angefangen von Wolfram von Eschenbach und Dante bis herab in die jüngste Zeit, den Reim in Anwendung gebracht haben, wenn er dermaaßen „überflüssig und gothisch" wäre, wie Sulzer meint.

Verständiger urtheilte Herder. „Den Reim lasse ich unserer Poesie nicht nehmen. Er gehört vor Allem für Kirchen- und andere Volkslieder: umsonst führten ihn die heiligen Väter, von Ambrosius an, in ihre Chöre nicht ein; sie wußten, was fürs Volk gehöre. Denksprüche ferner für das Volk klingen in Reimen prächtig. Daher die Macht unserer gereimten Sprüchwörter, unserer alten Oden und Alexandriner. Ein berühmter Dichter hat von einem ungezwungenen Reim gesagt: ‚Er stützt und hebt die Harmonie, und leimt die Rede ins Gedächtniß.' Dies ist wahr. Wohlgereimte Sentenzen sind Machtsprüche: sie tragen im Reim

das Siegel der ewigen Wahrheit. Von Anfang der Welt an hat man Räthsel und Denksprüche gereimt ... Ueberdies gibt es mehrere Gattungen angenehmer Conversationspoesie, die ohne den Reim nichts sind. Und schließlich muß man auch der Gewohnheit nachgeben, und Sprachen sowohl als Dichtern erlauben, sich auf ihre Art zu vergnügen" *).

Viertes Kapitel.

Die religiöse Poesie.

§. 1.

Historische Bemerkungen.

Die Bedeutung der religiösen Poesie. Zwei Arten religiöser Dichtungen. Poetische Stücke in der heiligen Schrift. Die Ansicht, die Hebräische Poesie habe den rhythmischen Vers nicht gekannt, ist eine ganz unwissenschaftliche Hypothese; eine neueste werthvolle Leistung in dieser Frage. Kurze Angaben hinsichtlich der religiösen Poesie der älteren christlichen Zeit.

480. Es ist keineswegs eine Uebertreibung, wenn Mone**) auf die religiöse Poesie im Christenthum, namentlich in ihrer Verbindung mit der Musik, den Gedanken anwendet, den in alter Zeit Ignatius der Märtyrer in seinem Schreiben an die Römer in Rücksicht auf die christliche Religion überhaupt ausgesprochen: „sie ist nicht ein Ding das auf Beachtung keinen Anspruch hat, sondern etwas wunderbar Großes" 366). Die religiöse Poesie des Christenthums hat ihren Sitz nicht in irgend einem verborgenen Winkel, es bedarf keineswegs eines ungewöhnlich scharfen Auges, um sie zu entdecken und ihre Wirkungen wahrzunehmen: sie tritt in der Geschichte der Kirche Gottes uns entgegen im vollen Lichte des Tages, als eine achtunggebietende, überaus großartige Erscheinung, als eine Macht welche seit mehr als drei Jahrtausenden Millionen und Millionen von Gemüthern eingenommen, begeistert, gefesselt, aufgerichtet, zurechtgeführt, und fort und fort auf dem Wege des Lebens mit neuer Kraft durchströmt hat. Um so auffallender nimmt dieser Thatsache gegenüber sich eine andere aus: daß nämlich die Aesthetik sowohl als die Poetik eine Erscheinung von so eingreifender Bedeutung theils vollständig ignorirt, theils dieselbe in ihrem eigentlichen Wesen und ihrem Berufe nicht zu verstehen scheint.

*) Herder, Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste, N. 36. (Werke, Carlsruhe 1821, Thl. 7. S. 285 ff.)

**) Bd. 1. S. XV. (Cit. 360.)

Zum Theil ohne Zweifel in Folge dieses Umstandes, ist die Vertrautheit mit den Schöpfungen der Kunst um die es sich handelt, nicht eine so große, daß wir es überflüssig finden könnten, zunächst einige historische Angaben vorausgehen zu lassen.

481. Die Werke welche die religiöse Poesie geschaffen hat, bilden zwei verschiedene Arten, insofern ein Theil derselben „inspirirt" ist, der andere nicht. Die inspirirten Stücke enthält die heilige Schrift; der Urheber derselben, wie dieses „Buches der Bücher" überhaupt, ist also an erster Stelle der heilige Geist, und erst an zweiter die Verfasser deren Namen sie tragen. Eben durch diese Thatsache rechtfertigt es sich, wenn wir unter die Schöpfungen der religiösen Poesie „des Christenthums", wie dies schon in der vorigen Nummer geschah, auch jene Dichtungen rechnen, welche sich im Alten Testamente finden. Die in denselben herrschenden religiösen Anschauungen gehören insgesammt zum Inhalte der christlichen Religion; und wenn freilich ihre unmittelbaren Verfasser nicht Christen waren, so standen sie doch keineswegs außerhalb der Kirche Gottes, und arbeiteten für die Christenheit, und unter dem wunderbaren Einflusse desselben Geistes, aus welchem diese lebt und durch den sie besteht. Die nicht inspirirten Leistungen auf dem Gebiete der religiösen Poesie kann man abermals in zwei Klassen zerfallen lassen. Eine Anzahl derselben ist nämlich für die liturgischen Thätigkeiten der Kirche verfaßt, oder es hat sie doch nachträglich die Kirche adoptirt, und in ihre liturgischen Bücher aufgenommen; diesen stehen zahllose andere gegenüber, welchen eine solche Auszeichnung nicht zu Theil wurde.

482. In der heiligen Schrift gehören der religiösen Poesie an, erstens die 150 Psalmen, von denen fast die Hälfte, 73, den König David zum Verfasser hat; zweitens die „Gesänge" *(cantica)*, und drittens verschiedene andere Stücke, welche sich nicht unter einen gemeinsamen Begriff bringen lassen. Zu den „Gesängen" gehören z. B. die zwei welche Moyses verfaßte, den einen nach dem Durchzuge durch das rothe Meer, den anderen gegen das Ende seines Lebens*); das Siegeslied der Debbora und des Barak**); das Danklied der Anna nach der Geburt des Propheten Samuel***); die Lobgesänge der Judith, des Tobias, des Propheten Isaias, des Königs Ezechias, der drei Männer im Feuerofen zu Babylon, des Propheten Habakuk†); aus dem Neuen Testament der bekannte Lobgesang der heiligen Mutter des Herrn („Magnificat"), jener

---

*) 2. Moys. 15. (oben, S. 720.) 5. Moys. 32.

**) Richt. 5, 2 ff.

***) 1. Kön. 2, 1—10.

†) Jud. 16, 2—21. Tob. 13, 1 ff. Is. 12, 1 ff. 38, 10 ff. Dan. 3, 52—90. Hab. 3, 2 ff.

des Zacharias („Benedictus"), und die Worte des Simeon, da er im Tempel den Erlöser auf seinen Armen hielt*). Unter die Rubrik die wir an dritter Stelle aufgeführt haben, fällt der Segen des Patriarchen Jakob, die vier Orakel des Balaam, der Segen des Moyses**); weiter der größte Theil des Buches Job, das hohe Lied, die Klagelieder des Propheten Jeremias, das Buch der Sprüche, und manche Stellen in den Büchern der Propheten.

Es war nicht unsere Absicht, hiermit die poetischen Stücke der heiligen Schrift erschöpfend aufzuführen. Eben so wenig ist damit, daß wir sie als Erzeugnisse der Poesie bezeichnen, auch schon gesagt, daß jedes derselben in gebundener Rede geschrieben sey. Im dritten Kapitel wurde ja ausdrücklich bemerkt, die Poesie könne sehr wohl auch in der ungebundenen Form auftreten; und was die Gesänge des Neuen Testaments, das Magnificat z. B., angeht, so gibt der heilige Lucas dieselben offenbar nicht in metrischen Versen. Dagegen aber dürfte die Ansicht, in keinem der poetischen Stücke des Alten Testaments herrsche eigentlicher Versbau und Rhythmus, mit der hohen Bedeutung dieser Leistungen sowohl dem Inhalt als dem Umfange nach, sich wohl kaum vereinigen lassen. Man hat freilich, nachdem Jahrhunderte lang das Gesetz des Hebräischen Versbaues vergebens gesucht worden war, auf vielen Seiten diese Ansicht adoptirt, und den Satz aufgestellt, die Poesie des Volkes Gottes habe den Vers und die Strophe und den Rhythmus im eigentlichen Sinne des Wortes nicht zur Anwendung gebracht, beziehungsweise nicht gekannt, und sich mit dem bloßen — bald „synonymischen" bald „antithetischen" bald „synthetischen" — Parallelismus der Gedanken begnügt. Allein diese Folgerung, insofern sie sich lediglich darauf stützt, daß man trotz alles Forschens in den Hebräischen Dichtungen kein Princip einer Metrik zu finden vermochte, nimmt sich den Gesetzen der Logik gegenüber offenbar ganz wie eine rein willkürliche Hypothese aus. Und wenn es nun überdies unläugbar feststeht, einerseits, daß es unter allen übrigen Völkern die überhaupt eine Literatur von einiger Bedeutung aufzuweisen haben, nicht ein einziges gibt, welches in seinen poetischen Werken den Vers und den Rhythmus nicht in Anwendung gebracht hätte, — und anderseits, daß die Literatur der Hebräer an innerem Gehalt und an ästhetischem Werthe die gleichartigen Leistungen aller anderen Völker des Alterthums weit hinter sich zurückläßt: dann muß die erwähnte Hypothese nicht mehr bloß rein willkürlich erscheinen, sondern zugleich auch durch und durch unwahrscheinlich, um nicht zu sagen moralisch unmöglich. Denn nicht weniger als moralisch unmöglich ist es doch ohne Zweifel, daß eine Kunst

*) Luc. 1, 46—55. 68—79. 2, 29—32.

**) 1. Moys. 49, 2 ff. 4. Moys. 23. 24. 5. Moys. 33.

welche die Höhe ihrer Vollendung erreicht, und Jahrhunderte hindurch, oder vielmehr ein volles Jahrtausend, diese Höhe behauptet hat, eines ihrer am nächsten liegenden, einfachsten und zugleich wirksamsten Mittel nicht zu handhaben gewußt hätte, während dasselbe rings um sie her in der ergiebigsten Weise verwerthet wurde. Als eine Ausflucht der Verzweiflung mag darum der Satz von dem wir reden, in der Geschichte der Künste immerhin Erwähnung finden können; als „wissenschaftlich" zu gelten, hat derselbe sicher gar keinen Anspruch. „Es liegt", schrieb seiner Zeit auch Hugo Blair, „es liegt nicht der mindeste Grund vor, daran zu zweifeln, daß die poetischen Theile des Alten Testaments ursprünglich in Versen oder in gebundener Redeform verfaßt wurden; wenngleich wir jetzt, nachdem die alte Aussprache des Hebräischen verloren gegangen, nicht im Stande sind, die Beschaffenheit der Hebräischen Versarten zu bestimmen, oder uns dieses doch nur unvollkommen möglich ist" *).

Unter solchen Umständen hat die Aesthetik — und nicht sie allein — in den zwei neuesten Werken Bickells, deren eines bereits wiederholt genannt wurde, jedenfalls eine sehr beachtenswerthe, und überdies, wenn nicht Alles trügt, zugleich eine wirklich bahnbrechende Leistung zu begrüßen **).

Den hohen ästhetischen Werth und die unvergleichliche Kraft der poetischen Stücke der heiligen Schrift, waren wir schon im siebenten Abschnitte ***) hervorzuheben veranlaßt. Indem wir deßhalb, was diesen Punkt betrifft, auf die dort angeführten Zeugnisse verweisen, lassen wir hier, zu den im dritten Kapitel gegebenen, noch zwei weitere Beispiele folgen.

Bitte um Errettung aus großer Noth, und um Leitung auf dem Lebenswege.

(Psalm 142.)

Jehova, hör' mein Beten,
Merk' auf mein Flehen!
Nach deiner Treu' erhör' mich,
Weil du gerecht bist.

---

*) Blair, lect. 41. (Cit. 121.)

**) Carmina Veteris Testamenti metrice. Notas criticas et dissertationem de re metrica Hebraeorum adiecit Gustavus Bickell. Oeniponte 1882.

Den Titel des anderen Werkes, welches die Dichtungen des A. T. im Versmaaße des Urtextes in sehr gelungener Weise deutsch gibt, haben wir oben, S. 717, angeführt.

***) N. 254. 255. S. 353 ff.

Bring' doch vor dein Gericht nicht
Mich, deinen Diener!
Vor dir kann ja gerecht seyn
Nicht Ein Lebend'ger.

Will mir der Geist verzagen,
Das Herz erstarren,
Breit' ich zu dir die Hände,
Ruf': Herr, hilf eilends!

Mein Geist ist aufgerieben,
Birg nicht dein Antlitz!
Thu' Morgens deine Huld kund!
Denn dir vertraut' ich.

Zeig' mir den Weg zum Wandeln!
Du bist mir Zuflucht!
Herr, lehr' mich deinen Willen!
Du bist mein Gott ja.

Dein guter Geist geleit' mich
Auf ebnem Pfade;
Beleb' mich, weil gerecht du,
Ob deines Namens!

Aus Angst rett' meine Seele,
Tilg' meine Feinde;
Vernicht' all meine Dränger,
Weil ich dein Diener.

Aufruf an die Schöpfung zum Lobe Gottes.

(Psalm 148.)

Vom Himmel lobt Jehova,
Lobt ihn in Himmelshöhen;
Lobt ihn, all seine Engel,
Lobt ihn, all seine Heere!
Ihn lobet, Mond und Sonne,
Lobt ihn, ihr Sterne leuchtend!

Lobt ihn, der Himmel Himmel,
Ihr Wasser ob dem Himmel!
Jehova's Namen lobet,
Denn sein Gebot erschuf euch,
Hieß euch bestehn auf ewig,
Gab Schranken, unverbrüchlich.

Den Herrn lobt von der Erde,
Ihr Fluten, Seegethier all;
Schnee, Hagel, Rauch und Feuer,
Und Sturmwind, der sein Wort thut;
Ihr Berge all und Hügel,
Fruchtbäume all und Cedern!

Lobt, Feldgethier und Vieh, ihn,
Was kriechet und was flieget;
Ihr Könige, alle Völker,
Ihr Fürsten, Erdenrichter;
Ihr Jünglinge und Jungfrau'n,
Ihr Greise mit den Knaben.

Jehova's Namen lobet,
Der einzig hoch erhaben;
Sein Glanz deckt Erd' und Himmel;
Horn seines Volks erhöht er.
Drum lobt ihn, seine Frommen,
Volk Israel, ihm nahe! *).

483. In Rücksicht auf die zweite Art der Schöpfungen welche die Christenheit der religiösen Poesie verdankt, jene nämlich die ohne Inspiration entstanden, und darum einfach das Werk von Menschen sind, können wir den Leser zunächst gleichfalls auf Früheres verweisen **). Wir fügen noch einige Notizen hinzu.

Die ältere religiöse Poesie hat eine große Literatur: denn sie reicht von Armenien bis nach Portugal, und umfaßt einen langen Zeitraum ***). Unter den Verfassern religiöser Gedichte welche die Geschichte kennt, ist der älteste der heilige Athenogenes, welcher im Jahre 169 als Märtyrer starb. Von seinen Werken besitzen wir aber nichts mehr: und so erscheinen als das älteste Denkmal der religiösen Poesie im Christenthum die zwei von Clemens von Alexandria verfaßten Hymnen auf den Erlöser †). Nicht viel später, wo nicht vielleicht schon früher, muß der Hymnus *Gloria in excelsis Deo* entstanden seyn, welcher in der heiligen Messe gebetet wird; denn das griechische Original desselben findet sich in den „Constitutionen der heiligen Apostel" ††): diese Schrift gehört aber

*) Bickell, Dichtungen der Hebräer, III. S. 266 f. 275 f.

**) N. 256 f. S. 357 ff.

***) Vgl. Mone, Bd. 1. S. XIV. (Cit. 360.)

†) Dieselben stehen in den Werken des Clemens am Schlusse der Schrift „Pädagogus". (Migne, Patrol. graec. t. 8. col. 681 s.)

††) Const. SS. Apostolorum l. 7. cap. 47. (Migne, Patrol. gr. t. 1. col. 1056.) Der Hymnus trägt dort die Ueberschrift: Προςευχὴ ἑωθινή, „Morgengebet".

dem dritten Jahrhundert an. Aus der großen Schaar von Meistern auf dem Gebiete der religiösen Poesie in den folgenden Jahrhunderten begnügen wir uns die hervorragendsten zu nennen: die syrischen Dichter Ephräm der Diacon († 378), Jakob von Edessa, Narses der Aussätzige, Barsumas von Nisibis; die griechischen Gregor von Nazianz († 390), Synesius, und aus späterer Zeit Cosmas von Jerusalem, Theophanes von Damascus, Andreas von Creta, Theodor Studita, Euthymius, Sophronius; endlich die mehr bekannten lateinischen, Hilarius von Poitiers, Papst Damasus, Ambrosius, Prudentius, Sedulius, Venantius Fortunatus, Gregor der Große, Rhabanus Maurus, Notker von St. Gallen, König Robert von Frankreich, Petrus Damiani, Bernard von Clairvaux, Adam von St. Victor, Thomas von Aquin, Thomas von Celano, Jacopone von Todi.

Namen von Verfassern religiöser Dichtungen in den neueren Sprachen aufzuführen, kann nicht unsere Aufgabe seyn; bezüglich Solcher die in deutscher Sprache gedichtet, haben wir früher (S. 360) auf zwei Werke Lindemanns verwiesen. Das Werthvollere, das eigentlich Classische auf dem Gebiete der religiösen Poesie hat ohne Zweifel die ältere Zeit geschaffen, und an erster Stelle dort, wo sie sich der Sprache der Römischen Kirche bediente.

§. 2.

Erläuterungen zum Begriff der religiösen Poesie.

Den eigentlichen Gegenstand ihrer Darstellung bilden für die religiöse Poesie nicht Gefühle, sondern Thatsachen; der Ausdruck von Gefühlen ist nur als eines der Mittel zu betrachten, wodurch sie ihrer Aufgabe entspricht. Für die Letztere können sich aber nur Thatsachen eignen, welche der übernatürlichen Offenbarung angehören. In Folge dessen steht der religiösen Poesie hinsichtlich ihres wesentlichen Stoffes die Freiheit der Erfindung nicht zu, und auch unter dieser Rücksicht erscheint sie somit als eine von der profanen Poesie wesentlich verschiedene Kunst.

484. Die Definition der religiösen Poesie haben wir bereits im ersten Kapitel dieses Abschnittes gegeben. Sie ist „die Kunst, der übernatürlichen Offenbarung angehörenden Thatsachen durch das Wort in solcher Weise Ausdruck zu geben, daß dieser dazu angethan ist, die den Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle in Anderen zu veranlassen“. Was den in den letzten Worten bezeichneten wesentlichen Zweck religiöser Dichtungen angeht, wurde ferner schon bei verschiedenen Veranlassungen hervorgehoben, daß jedes religiöse Gefühl sich durch ein zweifaches einheitlich wirkendes Princip erzeugt: das eine ist die actuelle Gnade des heiligen Geistes, das andere das Gemüth des Menschen. Indem wir in

dem Folgenden diese zwei Principe ins Auge fassen, wird sich die aufgestellte Definition näher erklären, und sich namentlich die Nothwendigkeit jener zwei Elemente ergeben, durch welche wir in derselben den Gegenstand oder den Inhalt der religiösen Poesie bestimmt haben.

485. Berücksichtigen wir zunächst das an zweiter Stelle genannte Princip. Insofern das Gemüth des Menschen dabei betheiligt ist, bilden sich die religiösen Gefühle nach denselben psychologischen Gesetzen, wie die Gefühle welche der natürlichen Ordnung angehören. Darum sind, dem Wesentlichen nach, die Mittel der religiösen und der profanen Poesie dieselben. Wenn wir deßhalb als den Gegenstand welchen die religiöse Poesie durch das Wort zum Ausdruck zu bringen habe, in unserer Definition „Thatsachen" bezeichnen, und nicht hinzufügen, daß sie auch religiöse Gefühle aussprechen müsse, so wolle man nicht etwa unter dieser Rücksicht die Definition für mangelhaft oder unrichtig halten. Im dritten Kapitel haben wir ja unter den Momenten durch welche die Erzeugnisse der Poesie sich eignen sollen, ihrer Aufgabe zu entsprechen, ausdrücklich auch dieses aufgeführt, „daß sie warmes lebendiges Gefühl athmen, und die dasselbe bedingende Steigerung der psychischen Thätigkeiten in der Weise des Ausdrucks hervortreten lassen" (N. 466. 472). Nicht irgend welche Darstellung von Thatsachen bezeichnet unsere Definition als die Aufgabe der religiösen Poesie, sondern eine solche, die „dazu angethan ist, in Anderen die den dargestellten Thatsachen entsprechenden religiösen Gefühle zu veranlassen": diese Beschaffenheit hat die Darstellung durch das Wort aber nur dann, wenn in derselben die innere Bewegung, die Begeisterung, das Gefühl des Darstellenden sich kundgibt.

Wir lassen hier in Uebersetzung eine der schönsten Leistungen der religiösen Poesie folgen, den Hymnus auf das heilige Kreuz von Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers am Ausgange des sechsten Jahrhunderts. Man urtheile, ob die von uns aufgestellte Definition dieser classischen Schöpfung entspricht.

Preiset, Lippen all', des hehren
Kampfes lorbeerreichen Sieg,
Und das Kreuz, des Sieges Zeichen,
Feiert im Triumphgesang;
Kündet, wie der Welterlöser
Hingeschlachtet überwand.

Ob des ersten Elternpaares,
Des betrog'nen, das den Tod
An verbot'ner Frucht gegessen,
Fühlt' Erbarmen tief der Herr,
Zeichnete den Baum, zu tilgen
Einst des Baumes Schaden groß.

Diese That erheischte unsres
Heils geheimnißvoller Plan
Zu vereiteln des Betrügers
Arge Kunst durch bess're Kunst,
Die von dort uns Heilung brächte
Wo der Feind verwundet uns.

Darum, als der Zeiten Fülle
Kam, ward von des Vaters Sitz
Uns gesandt der Eingeborne
Der mit ihm die Welt erschuf;
Mensch geworden, von der Jungfrau
Reinem Schooße ging er aus.

In der engen Krippe weinet,
Hart gebettet, er als Kind;
Seine Glieder schlägt in Windeln,
Arm, die Jungfrau-Mutter ihm,
Und um Gottes Händ' und Füße
Schlingt sich fest der Wickelsaum.

Als dann dreißig Jahr' vollendet,
Seine Lebenszeit erfüllt,
Weiht aus Liebe der Erlöser
Willig, frei, dem Leiden sich,
Wird als Lamm für uns zur Schlachtung
An des Kreuzes Stamm erhöht.

Galle tränkt ihn; sieh, jetzt stirbt er.
Dornen, Nägel, und der Speer
Mußten ihm den Leib durchbohren,
Blut ergießt und Wasser sich,
Erde, Meere, Sterne, Weltall
Rein zu waschen von der Schuld.

Kreuz, getreues, unter allen
Bäumen einzig edler Stamm!
Nie im Wald stand deines Gleichen,
So von Laub und Blüth' und Sproß.
Theures Holz du, theures Eisen,
Die ihr traget theure Last!

Biege, hehrer Baum, die Aeste,
Laß dein hartes Inneres mild
Werden, jene Starrheit schmelzen
Welche die Natur dir gab,
Und des höchsten Königs Glieder
Spanne lind an weichem Stamm!

Du allein warst werth, zu tragen
Ihn, das Opfer für die Welt,
Aufzuthun als Rettungsarche
Dich der Welt, der scheiternden:
Weil das heilige Blut dich salbte
Das des Lammes Leib' entquoll.

Dank und Preis Dir ohne Ende
Heiligste Dreifaltigkeit,
Dir dem Vater, Dir dem Sohne,
Dir, o Geist und Tröster, auch.
Ihm, der Eins in drei Personen,
Singe Lob die ganze Welt. Amen 367).

Wir wollten an diesem hervorragenden Erzeugnisse der religiösen Poesie unsere Definition der Letzteren prüfen. Nachdem in der ersten Strophe das Thema und die Bestimmung des Hymnus angekündigt ist, werden in den sechs folgenden nur Thatsachen aufgeführt, — freilich in der Weise, wie es mit Rücksicht auf ihre Aufgabe eben die Poesie zu thun hat. Erst in der achten Strophe und den folgenden gelangt, mit der Apostrophe an das heilige Kreuz, die Bewegung des andächtigen Gemüths, und zwar eine tiefe Bewegung, in den ihr eigenen Wendungen zum Ausdrucke; aber in der zehnten und elften Strophe mischt sich sofort wieder mit der Kundgebung des Gefühls die Andeutung bestimmter Thatsachen.

Ueberhaupt hat ja nothwendig jedes religiöse Gefühl eine übernatürlich der Menschheit mitgetheilte Thatsache, ein der Offenbarung angehörendes objectiv Wirkliches zum Gegenstande; auf eine Thatsache muß es sich gründen, nur durch sie ist es verständlich, nur in Verbindung mit ihr läßt es sich deßhalb zum Ausdruck bringen. Sollte darum der Leser sich auch vieler ausgezeichneter religiöser Dichtungen erinnern, die mit dem Ausdrucke des Gefühls anfangen, und denselben durch alle Strophen fortsetzen, so folgt hieraus keineswegs etwas gegen die Richtigkeit unserer Definition. Will die religiöse Poesie religiöse Gefühle veranlassen, so kann sie das einzig dadurch thun, daß sie übernatürliche Thatsachen vorführt, aber in solcher Weise und mit Verwerthung solcher Mittel, wie es jene ihre Absicht fordert. Unter diesen Mitteln ist eines der vornehmsten eben der Ausdruck entsprechender Gefühle; aber den eigentlichen Gegenstand der Poesie, den wesentlichen Inhalt der Dichtung, bilden nicht diese, sondern die Thatsachen.

486. Wir kommen jetzt auf das erste und vorzüglichste Princip, das, wie wir in der vorletzten Nummer sagten, bei der Erzeugung jedes religiösen Gefühls wirksam ist, nämlich die Gnade des heiligen Geistes. „Der Geist der Wahrheit" verbindet seine Gnade einzig mit solchen

psychischen Thätigkeiten, deren Gegenstand dem Inhalte der übernatürlichen Offenbarung angehört. Es müssen mithin unter den in einem religiösen Gedichte ausgesprochenen objectiven Thatsachen diejenigen, welche den Grund der durch dasselbe anzuregenden religiösen Gefühle bilden sollen, insgesammt dem Worte Gottes, der christlichen Offenbarung, der Lehre der Kirche entnommen seyn.

Aber, könnte man einwenden, stehen denn nicht selbst im römischen Brevier manche Hymnen für die Feste von Heiligen, deren Inhalt dem Leben dieser Heiligen, also der Kirchengeschichte entnommen ist? Allerdings gehört in manchen liturgischen Hymnen von den darin hervorgehobenen Thatsachen ein Theil nicht der Offenbarung an, sondern der Geschichte der Kirche; aber in solchen Hymnen wird man immer zugleich auch andere Thatsachen wenigstens angedeutet finden, welche dem Worte Gottes entnommen sind, und den eigentlichen Grund der durch den Hymnus zu weckenden Gefühle bilden, indeß die der Kirchengeschichte angehörenden Thatsachen nur dazu dienen, jene zu beleuchten, und in lebendiger Anschaulichkeit dem geistigen Auge nahe zu rücken.

Die Aufgabe des Dichters bei religiösen Gedichten umfaßt hiernach lediglich zwei Stücke. Er hat einerseits den von der Offenbarung gegebenen Stoff zu durchdringen, sich betrachtend in denselben zu versenken, ihn nach seiner inneren Bedeutung sowohl als nach seiner Beziehung zum religiösen Leben mit der ganzen Kraft eines lebendig und wahr empfindenden Gemüthes aufzufassen; und er hat dann anderseits dieser seiner Auffassung, unter Verwerthung der geeigneten Mittel der Poesie (oben, Kap. 3), den angemessenen sprachlichen Ausdruck zu geben. Die Erfindung des Stoffes dagegen, das „Dichten" im ersten Sinne dieses Wortes, liegt seinem Berufe dermaßen fern, daß es ihm gar nicht gestattet ist, die dem Worte Gottes entnommenen Thatsachen irgendwie zu ändern und frei zu gestalten, oder auch nur, sie mit anderartigen Erscheinungen so zu mischen, daß ihre ursprüngliche Gestalt dadurch mehr oder weniger alterirt würde.

„Den näheren Ton zu christlichen" (religiösen) „Gesängen", schreibt Herder nicht unrichtig, „gaben die Lobgesänge des Zacharias und der heiligen Jungfrau, der Gruß des Engels, der Abschied Simeons, mit denen das Neue Testament anfing . . Ueber den Gräbern der Verstorbenen, deren Auferstehung man im Geiste schon gegenwärtig erblickte, in Einöden und Catacomben ertönten zuerst diese Buß- und Gebet-, diese Trauer- und Hoffnungs-Psalmen, bis sie nach öffentlicher Einführung des Christenthums aus dem Dunkel ins Licht, aus der Einsamkeit in prächtige Kirchen, vor geweihte Altäre traten, und jetzt auch in ihrem Ausdrucke Pracht annahmen . . Fragt man sich um die Ursache der sonderbaren Wirkung, die man von diesen altchristlichen Gesängen empfindet, so wird man dabei eigen betroffen. Es ist nichts weniger, als ein neuer Gedanke,

der uns hier rührt, dort mächtig erschüttert; Gedanken" (d. h. menschliche) „sind in diesen Hymnen überhaupt sparsam. Manche sind nur feierliche Recitationen einer bekannten Geschichte, oder sie sind bekannte Bitten und Gebete. Fast kömmt der Inhalt aller in allen wieder. Selten sind es auch überraschend-feine und neue Empfindungen, mit denen sie uns etwa durchströmen; aufs Neue und Feine ist in den Hymnen gar nicht gerechnet. Was ist's denn, was uns rührt? Einfalt und Wahrheit. Hier tönt die Sprache eines allgemeinen Bekenntnisses, Eines Herzens und Glaubens. Die meisten sind eingerichtet, daß sie alle Tage gesungen werden können und sollen; oder sie sind an Feste der Jahreszeiten gebunden. Wie diese wieder kommen, kömmt in ewiger Umwälzung auch ihr christliches Bekenntniß wieder. Zu fein ist in den Hymnen keine Empfindung, keine Pflicht, kein Trost gegriffen: es herrscht in ihnen allen ein allgemeiner populärer Inhalt in großen Accenten. Wer in einem Te Deum oder Salve Regina neue Gedanken sucht, sucht sie am unrechten Orte; eben das täglich- und ewig-Bekannte soll hier das Gepräge der Wahrheit seyn. Der Gesang soll ein ambrosisches Opfer der Natur werden, unsterblich und wiederkehrend wie diese" *). Der rationalisirende Superintendent von Weimar ahnt in diesen Worten das Rechte, aber er versteht es nicht. Wäre Herder so glücklich gewesen, jenen Glauben zu besitzen aus dem die Dichtungen, deren Werth er fühlt, hervorgegangen waren, dann würde er als „den Grund der sonderbaren Wirkung" mit welcher sie auch das nichtchristliche Gemüth ergreifen, nicht in vagem Ausdrucke „Einfalt und Wahrheit" genannt haben, sondern „das Wort des Herrn, das Cedern bricht und Felsen spaltet, und beben macht die Wüste" (Ps. 28), d. h. die übernatürliche geoffenbarte Wahrheit die ihren Inhalt bildet, unterstützt und wirksam gemacht durch das geheimnißvolle Walten des heiligen Geistes.

In der profanen Poesie liegt der eigentlichste und vornehmste Theil der Leistung des Dichters in dem selbständigen, einzig von den früher **) ausgeführten Forderungen der Vernunft bestimmten Erfinden und Gestalten des Inhalts seines Werkes; „der Dichter", lehrt Aristoteles, „muß seine Kunst mehr an dem Stoffe bewähren, als an den Versen" 368). Die geistliche Poesie und die profane haben mithin, trotz der Gemeinsamkeit des Gattungsnamens, als zwei ihrem ganzen Wesen nach verschiedene Künste zu gelten.

---

*) Herder, Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste. (Werke, Carlsruhe 1821, Thl. 7. S. 247 ff.)

**) N. 293 ff. S. 420 ff.

§. 3.

Ueber das metrische Element in der lateinischen religiösen Poesie.

Zwei Rücksichten, durch welche für die religiöse Poesie die Anwendung der im vorigen Kapitel characterisirten Mittel näher bestimmt wird. Die Bedeutung dieser Rücksichten tritt namentlich in dem metrischen Elemente der religiösen Poesie hervor.

487. Jener Momente durch welche die hedonische Poesie die Illusion fördert, bedarf die religiöse nicht*). Was ihre weiteren Mittel betrifft, so wurde bereits erwähnt, daß dieselben dem Wesentlichen nach von denen der profanen Poesie nicht verschieden seyen. Das in diesem Satze unterstrichene Wort zu betonen, nöthigen uns zwei Rücksichten. Zunächst darf offenbar die religiöse Poesie so wenig wie irgend eine andere religiöse Kunst, die zwei im siebenten Abschnitte von uns behandelten obersten Gesetze außer Acht lassen; diesen Gesetzen gegenüber kann aber begreilicher Weise Manches unzuläßig oder störend erscheinen, was die profane Poesie sich ohne Anstand erlauben darf. Die zweite Rücksicht liegt in der wesentlichen Bestimmung jedes Erzeugnisses der religiösen Künste. Dieselben arbeiten nicht für die Gelehrten, nicht für bestimmte Kreise von höherer Bildung, sondern für die gesammte Christenheit. Aus diesem Grunde hat die religiöse Poesie ihre Erzeugnisse immer möglichst populär zu gestalten; jedenfalls, soweit es angeht, solche Elemente von denselben auszuschließen, wodurch sie von vornherein einem großen Theile der Christenheit unverständlich, oder doch für denselben minder brauchbar würden.

Ich weiß nicht, ob die Bedeutung dieser zwei Rücksichten und ihre Wirksamkeit in irgend einem Punkte so stark hervortritt, wie in dem metrischen Elemente der lateinischen religiösen Poesie. Den Meistern der Letzteren war die antike classische Poesie keineswegs unbekannt; deßungeachtet wurden die metrischen Gesetze derselben von ihnen nicht adoptirt, sondern nach und nach durchgreifend geändert. Nicht allein, daß sie die kunstreichen Strophen der altgriechischen und -römischen Dichter wenig zur Anwendung brachten: sie suchten überdies ihre Verse immer mehr so einzurichten, daß die Hebung des Tones, die Arsis, mit dem Wortaccent zusammenfiel, wie es in der ungebundenen Rede, und überhaupt in der Sprache des täglichen Verkehrs der Fall ist, während ja die antike Poesie, in Folge ihrer vom Wortaccent ganz unabhängigen Messung der Silben, die sonst gewöhnliche Betonung ganz unberücksichtigt gelassen hatte, und zu derselben oft in den vollsten Gegensatz getreten war. Bei der etwas

*) Vgl. N. 289 f. S. 415 ff.

einseitigen Bewunderung und der tiefen Ehrfurcht, welche dem classischen Alterthum gegenüber der gelehrte Unterricht der Jugend einzupflanzen bemüht ist, kommen eben darum die hervorragendsten religiösen Dichtungen der christlichen Zeit manchem Gebildeten vor wie das Werk eines Geschlechtes, das, von der einstigen Höhe herabgesunken, nicht mehr die geistige Kraft besitzt, es den Vorfahren gleichzuthun, und sich in Einfalt mit den Producten der Mittelmäßigkeit zufrieden gibt. Aber nicht Mangel an Gewandtheit und geistiger Begabung war es, was die Meister der religiösen Poesie veranlaßte, die Gesetze der antiken Metrik nach und nach großentheils fallen zu lassen, sondern sie sahen sich hierzu durch sehr gewichtige Gründe bestimmt; und was sie an deren Stelle setzten, das ist nichts weniger, als von der Art, daß der Bewunderer der antiken Kunst irgendwie berechtigt wäre, mit Geringschätzung darauf herabzusehen. Wir wollen die hiermit angedeuteten Gedanken in dem Folgenden weiter ausführen.

I.

Warum das metrische System der antiken classischen Poesie, insbesondere der Lyrik, für die religiöse Poesie nicht geeignet war.

488. Daß es für die geistliche Poesie eine überaus schwere Aufgabe gewesen seyn würde, die Thatsachen der Offenbarung und die Geheimnisse der Religion, bei denen es unerläßlich nothwendig ist, daß sie genau, und mit sorgfältiger Wahl des Ausdruckes wiedergegeben werden, in Verse und Strophen zu fassen, deren kunstreicher Bau mit seinen Gesetzen, der Freiheit in der Wahl der Worte seinerseits nicht minder enge Schranken zog, das wollen wir nicht eingehender begründen. Nicht, wahrer als diese, aber greifbarer und zugleich entscheidender ist eine andere Rücksicht. Wer sich von den rhythmischen Vorzügen eines Gedichtes angesprochen fühlen, ihre Schönheit genießen, ihre ästhetische Wirkung empfinden soll, der muß offenbar die Gesetze nach welchen die Verse gebildet und die Strophen gebaut sind, vollkommen kennen; er muß mit denselben dermaßen vertraut seyn, daß die rhythmische Vollendung des Werkes nicht erst durch Studium und mühsame Reflexion, sondern von selbst und auf den ersten Blick sich ihm darstellt. Dem Uneingeweihten wird eine antike Ode immer ein Räthsel bleiben; er wird die Wörter accentuiren wie er es in der Prosa zu thun gewohnt ist, und in den kunstvollen Strophen nichts weiter sehen, als eine regellose willkürliche Zusammenstellung von Worten, die mit seinem Begriff von Poesie sehr schlecht übereinstimmt, und ihn in keiner Weise ansprechen, geschweige denn fesseln kann.

Daß in der That das System der classischen Metrik hohe Geistesbildung und eine bedeutende Feinheit des Geschmacks voraussetzt, das

beweist ein Blick auf die Geschichte der Poesie. Wohl kaum Ein Volk mag es geben, dem diese Kunst fehlte, bei dem sie nicht in den frühesten Zeiten schon angefangen hätte, sich geltend zu machen; aber das System der antiken Metrik zu erfinden, dazu war allein der feine Geschmack der Bewohner von Hellas im Stande: das Morgenland, die africanischen Völker, jene des europäischen Nordens, kannten eine rhythmische Kunst dieser Art nicht, sie zählten die Silben statt sie zu messen, und ließen den Wortaccent mit dem metrischen zusammenfallen. Rom erhielt das System aus Griechenland; aber es verging eine geraume Zeit, bis man anfing, dasselbe in der Lyrik anzuwenden, und zahlreich wird niemand die Erzeugnisse nennen worin es herrscht. Nicht bloß Livius Andronicus im dritten Jahrhundert vor Christus, und nach ihm Naevius, Pacuvius, Attius, auch Plautus und Terenz dichteten in einfachen, meistens jambischen oder trochäischen Versen; noch Plautus gestattete dem Wortaccent seinen Einfluß auf den Versbau; erst Ennius (239—169 vor Chr.) führte in die lateinische Dichtung den Hexameter ein: das griechische Strophensystem aber kam erst zur Zeit des Augustus durch Horaz (65—8 vor Chr.) in Aufnahme.

Aber auch damals, während des goldenen Zeitalters der römischen Literatur, blieb diese Art der Dichtkunst doch immer nur eine Poesie für die Gelehrten und die Vornehmen: für die große Gesammtheit des Volkes war sie zu hoch. Schon Terenz, der in seinen dramatischen Werken zuerst die griechische Verskunst in strenger Reinheit nachzubilden gesucht, und darum die Rücksicht auf den Wortaccent bei Seite gesetzt, hatte wenig Anklang gefunden*), und war nur durchgedrungen, weil sein Ton der Richtung der vornehmen Kreise entsprach. Horaz aber führt selber, in der Epistel an Augustus, schmerzliche Klage darüber, daß das Volk an der Poesie des goldenen Zeitalters keinen Geschmack finde:

Gerecht und weis' ist deines Volkes Urtheil,
indem es vor der Griechen Helden Dir
und vor den unsrigen den Vorzug gibt;
in diesem einzigen Punkt; in andern nicht.
Da schätzen sie den Werth der Sachen ganz
nach einer anderen Regel, ekeln Alles an

*) „Die ‚Hecyra'" (‚die Schwiegermama', ein Lustspiel von Terenz) „war kaum angefangen, als sich unter den Zuschauern ein Gemurmel erhob, es wären irgendwo Seiltänzer zu sehen; in einem Augenblicke war das Amphitheater leer, und alle Welt lief den Seiltänzern zu. Nach einiger Zeit wurde das Stück wieder gegeben. Der erste Act ging gut von Statten. Unglücklicherweise kam im zweiten die Nachricht, es würden Gladiatoren zum Besten gegeben werden. Auf einmal fing das Volk an zu lärmen, zu schreien, sich zu drängen, um die Plätze zu streiten, und die Schauspieler mußten aufhören." Wieland, Horazens Briefe, S. 445.

was unsere Zeit in unserem eignen Boden
hervorgebracht; sind so verliebt in Alles
was alt ist, daß sogar die Satzungen
der Zehner*), oder weiland unserer Könige
geschloß'ne Bünde mit den Gabiern
und mit den festen ehrsamen Sabinern,
der Pontifexe graue Zeitregister,
und die betagten Blätter unsrer alten
Propheten, vom Alban herab (in ihrem Wahn)
die Musen selbst uns zugesungen haben**).

Es konnte ja gar nicht anders seyn. Es war zu natürlich, daß das Volk Dichter wie diejenigen welche Horaz bald darauf nennt, einen Ennius, Naevius, Pacuvius, Attius, Plautus, die noch seine Sprache geredet hatten, und deßhalb von ihm verstanden wurden, einer Poesie vorzog, welche die Technik des metrischen Baues zu solcher Vollendung gebracht hatte, daß ihre Schönheit Allen denen höhere Bildung abging, vollkommen unzugänglich war.

Diese Thatsachen vor Augen, urtheile nun der Leser, ob die Meister der religiösen Poesie im vierten und den folgenden Jahrhunderten auch nur daran denken konnten, in ihren Hymnen das metrische System der Griechen und des Horaz zur Anwendung zu bringen. Sie dichteten ja nicht ausschließlich für die Gelehrten und für die höheren Kreise der Gesellschaft, sondern, in jenen Ländern wo, wie in Italien und Africa, noch die lateinische Sprache herrschte, für die Gesammtheit des christlichen Volkes; sie arbeiteten überdies zugleich für alle übrigen Theile der Erde zu denen das Christenthum, und mit diesem die Sprache der Kirche, die lateinische, schon gedrungen war oder noch dringen sollte, denen aber die kunstvollen Versmaaße der classischen Lyrik vollständig fremd waren. Nicht einmal im achtzehnten Jahrhundert haben die Bemühungen Klopstocks es vermocht, diese Versmaaße in Deutschland populär zu machen, und das Volk dafür zu begeistern; hätte Hilarius von Poitiers und Ambrosius von Mailand, oder in späterer Zeit Thomas von Aquin, sich der Hoffnung hingeben können, daß ihnen in viel weiteren Kreisen ein gleichartiges Unternehmen besser gelungen wäre?

---

*) Die Gesetze der zwölf Tafeln, welche um das Jahr 450 vor Chr. von den dazu erwählten „Zehnmännern" oder „Zehnern" verfaßt worden waren.

**) Horat. epist. 2, 1. v. 18 sqq. Die Uebersetzung nach Wieland.

Der „Alban", d. h. der Albanische Berg, stand von uralten Zeiten her bei den lateinischen Völkern in einer Art von religiösem Ansehen. Das Volk, will Horaz sagen, schätzt die Leistungen der neueren Poesie gering; dagegen stehen die ältesten Denkmäler unserer Sprache, — deren Feinheit offenbar nicht groß seyn konnte, — bei ihm in solchem Ansehen, als ob die Musen selber, den Parnaß verlassend und auf dem Albanischen Berge ihre Wohnung aufschlagend, sie verfaßt hätten.

489. Fassen wir hiernach die Sache von einer zweiten, ganz anderen Seite ins Auge. Sind die griechischen Strophensysteme an und für sich so beschaffen, daß sie für religiöse Dichtungen besonders geeignet erscheinen können?

Quintilian warnt den Redner vor einem urtheilslosen Gebrauch der Redefiguren: er soll sie nur da anwenden, wo sie wirklich an der Stelle sind. „Die meisten Figuren haben nur den Zweck, dem Ausdrucke höheren ästhetischen Werth zu geben. Wenn es sich nun aber darum handelt, in den Zuhörern Entsetzen, oder Haß, oder Erbarmen wachzurufen, und der Redner seinem Zorn, seinem Schmerze, seinem Flehen um Gnade, in kunstreichen Antithesen, in symmetrisch geformten Perioden und harmonisch klingenden Sätzchen Ausdruck gibt, muß das nicht Jedermann unerträglich finden? Denn man kann ja an Gefühle dieser Art nicht glauben, wenn sie sich in so gesuchtem Ausdrucke kundgeben: wie denn überhaupt das Walten der Kunst, wenn es augenfällig hervortritt, immer den Eindruck macht, daß Alles nicht wahr sey" *).

Vollkommen Analoges wie von den Redefiguren, gilt nun aber hinsichtlich des alten griechischen Vers- und Strophenbaues. Zunächst liegt auch seine Bedeutung vorzugsweise darin, daß er den ästhetischen Werth des Gedichtes erhöht. Nun braucht man keineswegs auf die classische Poesie der Alten mit einer ganz unmotivirten Geringschätzung herabzusehen, um anzuerkennen, daß der Inhalt ihrer Lyrik an Bedeutung, Größe, Schönheit und ergreifender Kraft von jenem der religiösen Poesie weit überragt wird. Konnte darum die Erstere eine Wertherhöhung des Ganzen ihrer Producte, mittelst eines an sich kostbaren Rahmens, nur wünschenswerth finden, so ist dagegen die religiöse Poesie sich zu gut bewußt, daß sie solcher Mittel entbehren kann. Und das um so mehr, da sie ja keineswegs, wie die hedonische Poesie, ihre Aufgabe darin erkennt, durch ihre Leistungen der Menschheit ästhetischen Genuß zu vermitteln.

Aber nicht allein, daß sie hiernach der antiken Strophensysteme für ihre Aufgabe nicht bedarf: sie würde derselben zuwidergehandelt, und die ihrem Inhalt inwohnende Kraft vielfach geradezu gelähmt haben, wenn sie sich an jene Systeme hätte binden wollen. Die religiösen Gefühle der Ehrfurcht vor der Majestät der ewigen Dreifaltigkeit, der Furcht vor den Gerichten Gottes, der Liebe gegen den „der uns geliebt und uns reingewaschen hat von unseren Sünden in seinem Blute", der Reue und der Zerknirschung, des Flehens um Erbarmen und Vergebung, der Sehnsucht nach Hülfe in den Gefahren und dem vielgestaltigen Jammer dieses Erdenlebens, — diese Gefühle sagen wir, und alle ihnen ähnlichen, sind

*) Quint. Instit. orat. 9. c. 3. extr.

überaus ernster Natur, sie ergreifen das ganze Gemüth, und gehen tief in das Innerste der Seele. In solcher Stimmung ergießt der Christ naturgemäß das was sein Herz so mächtig bewegt, nicht in alcäischen oder asclepiadeischen und pherecratischen Versen, fühlt er sich nicht getrieben, Strophen zu bauen deren eine jede, um zu gelingen, einen bedeutenden Aufwand von Mühe, Sorgfalt und Kunst erheischt. Und wenn darum ein sprachgewandter Versemacher Leistungen dieser Art zu Tage fördert, die religiös aussehen und antik-classisch zugleich, da drängt sich einem einfachen und geraden Gemüthe gar leicht das Gefühl auf, „daß Alles nicht wahr ist", und es wird ihm schwer, „an Gefühle zu glauben", welche trotz des überwältigenden Ernstes den ihr Gegenstand mit sich bringt, noch aufgelegt sind, sich um ein elegantes Gewand im modernsten Geschmack zu bemühen.

Wir wollen hiermit nicht sagen, als ob ein geistliches Gedicht in altclassischen Strophen nicht mitunter recht gut seyn könnte. Das römische Brevier enthält einige Hymnen, theils in sapphischen, theils in asclepiadeischen Strophen, deren Werth sich nicht bestreiten läßt*). Aber es sind — mit Ausnahme der zwei an erster Stelle bezeichneten, welche Gregor dem Großen zugeschrieben werden — Hymnen auf die Engel oder auf Heilige, in denen, ihrem mehr panegyrischen Character ganz entsprechend, nur ruhigere Gefühle herrschen. Von jenen im Anhange des Breviers vorkommenden Hymnen dagegen, welche in antiken Strophen die erschütternden Thatsachen aus der Leidensgeschichte des Erlösers besingen, mag man kaum sagen können, daß sie nicht mißlungen seyen**). Sie gehören der neueren Zeit an; hierin dürfte der Grund zu suchen seyn, nicht gerade, weßhalb sie so wenig Salbung haben, sondern zunächst dafür, daß man sie in antiken Strophen verfaßte. Die Meister der älteren Zeit hatten in dieser Beziehung mehr Tact, als eine Periode welche noch der

*) Sapphisch: *Nocte surgentes* und *Ecce iam noctis* (Dom. ad Matutin. et ad Laudes); *Coelitum Ioseph* und *Iste quem laeti*, am 19. März; *Ut queant laxis, Antra deserti*, und *O nimis felix*, am 24. Juni; *Christe sanctorum*, am 29. September; *Iste Confessor* (de Com. Conf.); *Virginis proles* (de Com. Virg.).

Asclepiadeisch-pherecratisch sind die Hymnen *Regali solio* und *Nullis te genitor*, am 13. April. Rein asclepiadeisch *Te Ioseph celebrent*, am 19. März, und *Custodes hominum*, am 2. October. Den Hymnus auf die heilige Martina (30. Januar) führen wir nicht an: denn er läßt kalt.

**) Wir meinen die folgenden: *Aspice ut Verbum* und *Venit e coelo* (fer. 3. post Dom. Septuag.); *Aspice infami* (fer. 3. post Dom. Sexag.); *Gloriam sacrae* (fer. 6. post Dom. 2. Quadrag.); — *Moerentes oculi* (fer. 3. post Dom. Sexag.); *Quaenam lingua tibi, o Lancea* (fer. 6. post Dom. 1. Quadrag.).; *Festivis resonent* (fer. 6. post Dom. 4. Quadrag.)

Die vier zuerst genannten bestehen aus sapphischen Strophen, die drei anderen sind asclepiadeisch.

Zeit des Humanismus sehr nahe lag. Fühlbarer verunglückt als alle anderen, ist übrigens wohl der Hymnus für das Fest der sieben Schmerzen Mariä im September*); der Verfasser des Officiums würde sich ein wahres Verdienst erworben haben, wenn er an die Stelle dieser bombastisch-frostigen Ode das „Stabat Mater" gesetzt hätte.

„In der Lyrik", bemerkt Carriere, „zeigt sich uns bei Horaz meist nur das Formtalent des gebildeten Mannes, den die Reflexion daß hier noch ein Kranz zu verdienen sey, nicht der Drang des Gemüths zum Gesange führt, und der sich hinsetzt, um über dieses und jenes Motiv nach griechischem Vorbild auch ein lateinisches Gedicht zu machen. Jene naive Unmittelbarkeit die uns im Volksliede entzückt, und ohne die kein ächtes Lied besteht, fehlt bei dem römischen Dichter; und deßhalb hat Goethe Recht, wenn er seinen Oden alle eigentliche Poesie kurzweg abspricht" **). Ich finde dieses Urtheil etwas scharf; indeß mag es Manche geben, die demselben beistimmen. Jedenfalls ist es nicht zu verwundern, wenn die Nachahmer des Horaz in ihren „Oden" auf ein viel großartigeres und darum auch viel schwerer zu behandelndes Thema, wie es die Leidensgeschichte des Sohnes Gottes ohne Zweifel ist, noch ungleich weniger glücklich waren, als ihr antiker Meister. Man redet oft von „gereimter" Prosa; aber es gibt nicht minder eine Prosa die in sapphischen oder asclepiadeischen Strophen einherschreitet.

II.

Zur Characteristik des metrischen Systems der religiösen Poesie. Ihre vierfüßigen jambischen Verse; der Reim. Trochäische Verse; wie sie den Septenarius verschönerte, und seine zwei Hälften in verschiedenartigen Strophenbildungen, bald mit bald ohne Reim, zur Anwendung brachte. Das metrische System der religiösen Poesie steht an ästhetischem Werth jenem der antiken in keiner Weise nach.

490. Die angeführten Gründe dürften mehr als genügend seyn, um darzuthun, daß die religiöse Poesie, wenn sie anders ihre Aufgabe begriff, das antike metrische System unmöglich adoptiren konnte. Sie mußte sich mithin aufgefordert sehen, mit Benutzung aller für sie geeigneten Elemente des antiken, sich selbständig ein System zu bilden, welches jene Eigenschaften besäße, die ihre neue Aufgabe erheischte.

Wir haben es schon wiederholt gesagt: der letzte Zweck der geistlichen Poesie, wie jeder religiösen Kunst, ist Förderung des christlichen Lebens; ihre unmittelbare Aufgabe ist, religiöse Gefühle zu veranlassen.

---

*) Iam toto subitus vesper eat polo . . .

**) Carriere, Bd. 2. S. 531 f. (Cit. 339.)

Jener allgemeine Zweck wie diese Aufgabe umfaßt aber die Gesammtheit aller Christen: folglich muß das religiöse Gedicht, wenn es Werth haben soll, durchaus populär seyn, das heißt, für das Volk sehr leicht verständlich. Ein metrisches System das sich für die geistliche Poesie eignen soll, darf mithin diese volle und leichte Verständlichkeit ihrer Erzeugnisse in keiner Weise beeinträchtigen; und es wird um so vorzüglicher seyn, je mehr es überhaupt der Art und dem Sinne des Volkes gemäß ist, und dazu angethan, das Volk anzusprechen und zu fesseln.

Aristoteles macht wiederholt die Bemerkung, „mehr als irgend ein anderes Versmaaß stimme mit der Sprache des Umganges und des gewöhnlichen Lebens das jambische überein, wie das schon die Thatsache beweise, daß jeder im täglichen Verkehr oft jambische Verse ausspreche" *). Es war mithin sehr verständig, wenn sich die religiöse Poesie dieses Versmaaßes mit Vorliebe bediente. Sie hatte das bereits bei den Hebräern gethan: von den 150 Psalmen haben 107 (wenn ich genau gezählt habe) jambische Verse, nur 43 sind trochäisch; der ganze Dialog im Buche Job, das Buch der Sprüche, und der größere Theil der übrigen poetischen Stücke in der heiligen Schrift, sind gleichfalls in jambischen Versen geschrieben **). Auch die classische antike Poesie hatte diese Versart vielfach gebraucht; sowohl vierfüßige als sechsfüßige Jamben (Dimeter und Trimeter) sind ja bei den alten Dichtern sehr häufig.

Aber während diese den kürzeren, den vierfüßigen jambischen Vers (υ — υ —, υ — υ —) nie allein gebrauchten, sondern ihn immer mit längeren Versen — mit dem Hexameter, oder mit dem jambischen Trimeter ***) — abwechseln ließen, schlugen die Meister der geistlichen Poesie ein ganz anderes Verfahren ein, das dem Zwecke ihrer Kunst mehr entsprach. Sie hatten nämlich vorzugsweise Gedichte herzustellen, die sich für den gemeinsamen liturgischen Gesang eigneten. Deßhalb sehen wir sie kurze Strophen bilden, deren jede aus vier — mitunter auch aus sechs — je vierfüßigen Versen besteht; so Prudentius:

Salvete, flores Martyrum,
Quos lucis ipso in limine
Christi insecutor sustulit,
Ceu turbo nascentes rosas.

---

*) Arist. Rhet. 3. c. 1. n. 9; c. 8. n. 4. De arte poet. ed. Buhle cap. 5. vulg. 4. n. 15. Cfr. Horat. ad Pison. v. 79—82.

**) Vgl. die zwei oben, S. 740 und 717 citirten Werke von Bickell.

***) Beatus ille qui procul negotiis,
Ut prisca gens mortalium,
Paterna rura bobus exercet suis,
Solutus omni foenore.

Horat. Epod. 2, 1 sqq.

Heil, Blüten euch der Märtyrer,
Die an des Lichtes Schwelle schon
Der Christushaß hinweggemäht,
Wie Sturm die Rosenknospen bricht*);

so vor dem Genannten Hilarius von Poitiers, in dem Morgenliede das er seiner Tochter Abra schickte:

Lucis largitor splendide
Cuius sereno lumine,
Post lapsa noctis tempora,
Dies refusus panditur:

Tu verus mundi lucifer,
Lux ipse totus et dies,
Interna nostri pectoris
Illuminans praecordia.

Des Lichtes Spender, leuchtender,
Der mit der Sonne klarem Glanz
Nun, da die Nacht gesunken ist,
Den Tag uns rings du gießest aus:

Der wahre Morgenstern der Welt
Bist du, selbst lauter Licht und Tag;
Nur du erleuchtest tief das Herz
Uns in der Brust mit deinem Glanz**).

Die erwähnte Rücksicht auf den Gesang legte es auch nahe, daß man auf den Reim bedacht war, wenn auch nicht mit strenger Regelmäßigkeit, und so, daß oft nur die Vocale der letzten Silben übereinstimmen:

Ne mens gravata crimin*e*
Vitae sit exul muner*e*,
Dum nil perenne cogit*at*,
Seseque culpis illig*at*.

Daß nicht das Herz, von Schuld umstrickt,
Dem Lohn des Lebens werd' entrückt,

---

*) Aus dem Hymnus des Prudentius auf das Weihnachtfest; die Strophe bezieht sich auf die von Herodes getödteten „Unschuldigen Kinder".

Prudent. Cathemerinon, n. 11: *Hymnus VIII. Kalendas Ianuarias*, v. 125 sqq. (Migne, Patrol. tom. 59. col. 908 sq.)

**) *S. Hilarii hymnus filiae suae Abrae missus*, v. 1—5. 10—12. (Migne, Patrol. t. 10. col. 551 sq.)

Vier Verse habe ich wegfallen lassen, indem ich an den ersten der zweiten Strophe unmittelbar den zweiten der dritten anschloß.

Da es, vom Ew'gen abgekehrt,
Mit Last der Sünden sich beschwert *).

In Rücksicht auf das Silbenmaaß befolgen die älteren Dichter, wie Hilarius, Ambrosius, Prudentius, Venantius Fortunatus, meistens noch genau die Grundsätze der antiken Metrik. Aber je mehr diese Grundsätze allgemein vergessen wurden, je weniger sie namentlich dem Volke bekannt waren, und je weniger es deßhalb für Genauigkeit in diesem Punkte Sinn haben konnte, um so zweckloser mußte den Dichtern die sorgfältige Rücksicht auf diesen in der Gelehrtenpoesie hoch gewertheten Vorzug erscheinen: sie war nur mehr ein Hinderniß, das wesentlichere Vorzüge, wie den inneren Gehalt, die Richtigkeit des Ausdruckes, den Reim, die Salbung, und die Popularität der Gedichte mehrfach beeinträchtigen konnte. Hatten ja schon die römischen Dramatiker die metrischen Gesetze mit großer Freiheit gehandhabt, und dieselben oft absichtlich bei Seite gesetzt, um ihre dramatischen Personen mehr in dem Tone des täglichen Verkehrs reden lassen zu können 369). Es war somit abermals nur verständig, wenn die religiöse Poesie die Rücksicht auf die alten Gesetze der Silbenmessung nach und nach vollständig aufgab. Dadurch wurde es zugleich möglich, die Arsis im Verse meistens mit dem gewöhnlichen Wortaccent zusammenfallen zu lassen, was abermals die Brauchbarkeit der Gedichte wesentlich erhöhte. In eben dieser Berücksichtigung des Wortaccentes dürfte der Grund liegen, weßhalb man bestrebt war, die Verse so zu bilden, daß das letzte Wort eines jeden drei oder mehr Silben hatte, deren vorletzte kurz wäre: denn hierdurch fällt die vorletzte Arsis nothwendig mit dem Wortaccent zusammen **). Ueberdies gab ein solcher Schluß dem kurzen Verse auch einen volleren Klang.

491. Sind übrigens, wie wir sagten, die jambischen Hymnen besonders zahlreich, so kömmt doch keineswegs selten auch trochäisches Versmaaß zur Anwendung. Der Hymnus *Ave maris stella*, die Sequenz *Veni sancte Spiritus*, sind allbekannt; jener besteht aus vier-

---

*) Aus dem Hymnus der Sonntagsvesper *Lucis creator optime*, welchen Einige Gregor dem Großen zuschreiben, Andere dem heiligen Ambrosius. Die Uebersetzung nach Schlosser, Bd. 1. S. 34.

**) Vexilla Regis *prodeunt*,
Fulget Crucis *mysterium*,
Qua vita mortem *pertulit*,
Et morte vitam *protulit*.

Immer ließ sich freilich das Princip nicht durchführen; wie in dem folgenden Verse desselben Hymnus:

Regnavit a ligno Deus;

aber dieser Vers ist in diesem Hymnus auch die einzige Ausnahme.

zeiligen Strophen, deren jeder Vers acatalectisch dreifüßig ist; in der Sequenz bilden je sechs vierfüßige catalectische Verse eine Strophe.

Von besonderer Schönheit ist unter den trochäischen Versen der fünfzehnsilbige, aus acht Trochäen gebildet, aber catalectisch, so daß die zweite Silbe des letzten Fußes wegfällt:

— ∪ — ∪, — ∪ — ∪, — ∪ — ∪, — ∪ —;

die Lateiner nannten ihn *quadratus*, weil er vier „Metra“ hat, oder von der Zahl der vollständigen Füße *septenarius*. Die Komiker Plautus und Terenz haben viele Scenen in diesem Versmaaße gedichtet; sie erlauben sich dabei jedoch alle möglichen Vertauschungen kurzer Silben mit langen und umgekehrt, so daß man das Metrum kaum erkennt, und dasselbe nur in den drei letzten Silben (dem letzten catalectischen „Metrum“) jedes Verses bestimmt und rein hervortritt. Als Beispiel mögen die Anfangsverse eines Monologs dienen aus dem schon erwähnten Stücke des Terenz „Die Schwiegermama“:

Nequeo mearum rerum initium ullum invenire idoneum,
Unde exordiar narrare, quae nec opinanti accidunt,
Partim quae perspexi his oculis, partim quae percepi auribus;
Qua me propter exanimatum citius eduxi foras.

Find' ich doch in meiner Geschichte kaum mich selber noch zurecht!
Womit fang' ich an zu erzählen, was mich so betroffen macht,
Was ich mit diesen Augen gesehen, mit diesem Ohr vernommen hab',
Daß ich ganz verstört nur eilig aus dem Staube mich gemacht?*)

Nicht Viele dürften sich unter den Lesern dieses Buches finden, auf welche diese vier Zeilen, namentlich die lateinischen, den Eindruck rhythmisch gebauter Verse machen**); ganz anders nehmen sich jedenfalls die folgenden Septenare des Prudentius aus:

Fluminum lapsus et undae, litorum crepidines,
Imber, aestus, nix, pruina, silva et aura, nox, dies,
Omnibus te concelebrent saeculorum saeculis.

---

*) Terent. Hecyr. 3, 5. v. 1. sqq. Die Uebersetzung nach F. Jacob (Berlin 1845).

**) „Ich weiß nicht, ob irgend ein Gelehrter ist, für den die Verse des Plautus und Terenz wirkliche Verse sind. Ich meines Orts bekenne, daß meine Ohren nicht dazu organisirt sind, Jamben, wo der Poet, so oft er will, und in jeder Zeile wenigstens drei- bis viermal, einen Spondeus, Dactylus, Anapäst, Tribrachys für einen Jambus brauchen darf, und wo eine Zeile bald aus 8 oder 12, bald aus 18, 20, 22 und mehr Silben bestehen kann, von Prosa zu unterscheiden.“ Wieland, „Horazens Briefe“ S. 573.

Ebb' und Fluth im Wellenschlage, und der sturmumbrauste Strand,
Regen, Schnee, und Frost und Hitze, Luft und Wald und Nacht und Tag,
Sollen preisen von Jahrhundert zu Jahrhundert alle dich*).

Dies ist das Versmaaß, in welchem Venantius Fortunatus den oben (S. 744 ff.) gegebenen Hymnus auf das heilige Kreuz dichtete: nur daß man gegenwärtig jeden der drei langen Verse, welche zusammen die Strophe bilden, in zwei Hälften zu theilen, und sie zu schreiben pflegt als ob es sechs wären. Es läßt sich das ohne Anstand durchführen, weil der achtfüßige Vers um den es sich handelt, nach dem vierten Fuße die Cäsur hat, also die zweite Hälfte des Verses oder der fünfte Fuß immer mit einem neuen Worte anfangen muß. Wenden wir das umgekehrte Verfahren an, durch welches aus je zwei Versen Einer wird, so finden wir den Septenarius mehrfach bei neueren Dichtern:

Ist der holde Lenz erschienen? hat die Erde sich verjüngt?
Die besonnten Hügel grünen, und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel lacht der unbewölkte Zeus,
Milder wehen Zephyrs Flügel, Augen treibt das junge Reis.
In dem Hain erwachen Lieder, und die Oreade spricht:
Deine Blumen kehren wieder, deine Tochter kehret nicht**).

Oder vierzeilig:

Aber aus den goldnen Saiten lockt Apoll die Harmonie
Und das holde Maaß der Zeiten und die Macht der Melodie.
Mit neunstimmigem Gesange fallen die Camönen ein;
Leise nach des Liedes Klange füget sich der Stein zum Stein***).

Oder zweizeilig:

Aus den Wolken muß es fallen, aus der Götter Schooß, das Glück,
Und der mächtigste von allen Herrschern ist der Augenblick†).

Und auch in der Gegenwart findet man den Vers noch schön, welchen rein hergestellt und nach seiner Bedeutung für die Lyrik zuerst gewürdigt zu haben, wir wohl nicht mit Unrecht als das Verdienst der lateinischen religiösen Poesie betrachten:

---

*) Aurel. Prudent. Cathemerinon, n. 9: *Hymnus omni hora,* v. 112 sqq. (Migne, Patrol. tom. 59. col. 875.)

**) Schiller, Klage der Ceres.

***) Schiller, Das Eleusische Fest.

†) Schiller, Die Gunst des Augenblicks. Man vergleiche bei demselben noch die Gedichte: An die Freude; Sehnsucht; Der Pilgrim; Der Jüngling am Bache; Punschlied („Auf der Berge freien Höhen"); Cassandra.

Fremdling, dem die Mutterliebe Haid' und Moor zum Eden macht,
Sag', wo ist des Kindes Heimath dem kein Mutteraug' gelacht?

Sag', wo sucht ein vaterloses Kind die holde Heimathflur?
Nimmer auf der kalten Erde, über Sternen winkt sie nur.

Doch das breite Meer des Lebens braust dazwischen, wild entbrannt —
O wer trägt das Kind hinüber in sein selig Heimathland!*)

In dieser Weise äußerlich geändert, sind die Strophen Schillers und Brills von den vorher angeführten des Prudentius und des Venantius Fortunatus nur dadurch noch verschieden, daß sich in den Letzteren der Reim nicht findet, und daß jede Strophe immer aus drei Versen besteht, während dieselben in den „Liedern des Singschwans" zweizeilig sind, bei Schiller zweizeilig, vierzeilig, oder sechszeilig.

Aber was den Reim betrifft, so brachten andere Dichter denselben nach und nach auch bei dieser Versart in Anwendung; bald bloß am Schlusse der Verse:

Ad perennis vitae fontem mens sitivit *arida:*
Claustra carnis praesto frangi clausa quaerit *anima:*
Gliscit, ambit, eluctatur exul frui *patria.*

Dum pressuris ac aerumnis se gemit ob*noxiam,*
Quam amisit dum deliquit contemplatur *gloriam,*
Praesens malum auget boni perditi me*moriam.*

Nach des ew'gen Lebens Quelle lechzet meiner Seele Brand,
Der gefang'ne Geist durchbräche gern des Leibes engend Band,
Ringt und mühet sich und kämpfet um's verlorne Vaterland.

Seufzend fühlt er sich von Leiden, von Entbehrung schwer gedrückt,
Ach, verloren durch die Sünde ging der Glanz der ihn geschmückt,
Und sein Elend schärft Erinn'rung, wie er einst war hochbeglückt**);

bald in der Weise, daß der Reim sowohl in der Mitte der drei Verse, als am Ende derselben hervortritt:

Pange lingua glori*osi* Corporis my*sterium,*
Sanguinisque preti*osi,* quem in mundi *pretium*
Fructus ventris gener*osi,* Rex effudit *gentium.*

Künd', o Zunge, des verklärten Fronleichnams Mysterium,
Und des Bluts, des hochbewährten, das zur Weltentsündigung
Gab die Frucht des unversehrten Leibs, der Völker Heil und Ruhm.

*) Brill, Der Singschwan, VII. (S. 140 f.)

**) B. Petri Damiani carmina sacra et preces, n. 226: *De gloria paradisi.* (Migne, Patrol. tom. 145. col. 981.) Die Uebersetzung nach Simrock, „Lauda Sion" S. 311.

Daß Thomas von Aquin der Verfasser dieses Hymnus ist, brauchen wir wohl nicht zu wiederholen; die Uebersetzung haben wir dem Werke von Schlosser entnommen.

Diese letztere Einrichtung der Verse, der Reim in der Mitte und am Ende, führte um so leichter dazu, daß man, wie wir schon erwähnten, die langen Verse theilte, und dadurch die ursprünglich dreizeilige Strophe in eine sechszeilige verwandelte. Nachdem aber in dieser Weise die einzelnen Verse kürzer geworden, ergaben sich leicht neue Combinationen. Eine solche ist die sechszeilige Strophe in der, abermals von dem heiligen Thomas gedichteten Sequenz für das Fronleichnamsfest:

Lauda Sion Salvatorem,
Lauda ducem et pastorem,
  In hymnis et canticis;
Quantum potes, tantum aude,
Quia maior omni laude,
  Nec laudare sufficis.

Preise, Sion, deinen Führer,
Deinen Heiland und Regierer,
  Mit Gebet und Lobgesang;
Was du kannst, das lass' erklingen,
Denn ihn würdig zu besingen
  Ist zu schwach des Liedes Klang.

Die erste Hälfte des trochäischen Septenarius erscheint hier zweimal, dann erst folgt die zweite Hälfte, die catalectische. Die drei letzten Strophen der Sequenz sind wieder anders gebildet. In der drittletzten und in der vorletzten gehen dem catalectischen Verse, statt zwei, drei acatalectische voraus, und in der letzten Strophe sogar vier; die zwei Ersteren sind in Folge dessen achtzeilig, die Letztere zehnzeilig:

Bone pastor, panis vere,
Iesu nostri miserere;
Tu nos pasce, nos tuere,
Tu nos bona fac videre
  In terra viventium.
Tu qui cuncta scis et vales,
Qui nos pascis hic mortales,
Tuos ibi commensales,
Cohaeredes et sodales
  Fac sanctorum civium.

Wahres Brod, sieh auf uns Arme,
Guter Hirte, dich erbarme,

Weid' uns, birg in deine Arme
Uns, daß einst wir, frei von Harme,
Heil im Land des Lebens sehn.
Der du siehst in Näh' und Weiten,
Hier im Todesthal der Leiden
Mild uns weidest, zu den Freuden
Deines Mahls woll' uns, zur Seiten
Deiner Heiligen, dort erhöhn*).

Die Strophenbildung des „Lauda Sion" hat auch Jacopone da Todi in seinem „Stabat Mater" zur Anwendung gebracht:

Stand die Mutter voll von Peinen
An dem Kreuz, versenkt in Weinen,
Wo ihr Sohn in Qualen hing;
Durch ihr Herze, leidumfangen,
Unter Seufzen, Angst und Bangen,
Tief das Schwert der Schmerzen ging**).

Aber auch Schiller hat wieder ihren Werth anerkannt:

Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Medicäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst;
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst***).

Wieder Andere bildeten dagegen vierzeilige Strophen, in welchen beim ersten und dritten Verse die Mitte und das Ende, der zweite und vierte dagegen unter sich den Reim haben†). Ganz nach diesem System

*) Die Uebersetzung nach Schlosser.

**) Die Uebersetzung nach Storck. (Ausgewählte Gedichte Jacopone's da Todi; deutsch von C. Schlüter und W. Storck. Münster 1864. S. 128.)

***) Schiller, Die deutsche Muse. — Man vergleiche noch, von demselben Dichter: Die Antiken zu Paris („Was der Griechen Kunst erschaffen . .").

†) Adam *vetus* tandem *laetus*
Novum promat can*ticum;*
Fugi*tivus* et cap*tivus*
Prodeat in pu*blicum.*

Eva *luctum,* vitae *fructum*
Virgo gaudens e*didit:*
Nec si*gillum* propter *illum*
Castitatis per*didit.*

Adami a S. Victore († 1177) Sequentiae, n. 3: *Dominica infra octavas Nativitatis Domini,* v. 5. sqq. (Migne, Patrol. tom. 196. col. 1432.)

Die Sequenz beginnt mit den Worten *Splendor Patris et figura.* Die

ist der bekannte Hymnus des heiligen Casimir, *Omni die dic Mariae,* gedichtet; ebenso die „freie Nachbildung“ dieses Hymnus bei Schlosser (2. S. 290):

Sie verehre, daß vom Heere
  Sie der Sünden dich befrei':
Daß vom Bösen dich zu lösen
  Ihre Gnade hülfreich sey.

Auf sie baue, ihr vertraue
  Kindlich stets in aller Noth;
Gnade finden für die Sünden
  Wird, wer ihr vertraut, bei Gott.

Thomas von Celano endlich läßt in seinem „Dies irae“ den catalectischen Vers ganz weg: seine dreizeiligen Strophen entstehen einfach durch die dreimalige Wiederholung der ersten, achtsilbigen Hälfte des Septenarius:

Tag der Rache, Tag voll Bangen,
Schaust die Welt in Glut zergangen,
Wie Sibyll' und David sangen.

Welch' Entsetzen wird da walten,
Wenn der Richter kömmt, zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten!*)

492. Wer zu urtheilen versteht, der wird, möchte ich glauben, schon auf Grund der wenigen in diesen zwei Nummern von uns gegebenen Andeutungen uns zustimmen, wenn wir der Ansicht sind, daß die von den Meistern der religiösen Poesie den Forderungen ihrer Aufgabe entsprechend geschaffenen metrischen Systeme, als ein Erzeugniß des Geistes und des Geschmackes anerkannt werden müssen, das an ästhetischem Werthe den Systemen der antiken Metrik in keiner Weise nachsteht. Selbst Carriere spricht sich unverhohlen ganz in diesem Sinne aus. Er sieht, und mit vollem Recht, in dieser Weise zu dichten „einen neuen Trieb aus dem Herzen der lateinischen Sprache heraus“. „Oder“, fährt er fort, „täuscht

---

Strophen sind sehr ungleichartig; von vorzüglicher Schönheit ist die letzte, ganz in der Weise des „Lauda Sion“ und „Stabat Mater“ gebaut:

Quos sub umbra Sacramenti,
Iesu pascis in praesenti,
  Tuo vultu satia;
Splendor Patri coaeterne,
Nos hinc transfer ad Paternae
  Claritatis gaudia.

*) Simrock, Lauda Sion, S. 333.

mich meine Vorliebe für diese Dichtungen, wenn ich behaupte, daß diese Reimweise und accentuirende Rhythmik dem Latein nicht minder angemessen sey*), als jene aus dem Griechischen entlehnte quantitirende Form des Hexameters und der Ode, durch die Virgil, Properz, Horaz, die Kunstdichtung des Alterthums vollendeten? Ist der Schritt vom Nationalrömischen zu diesen musicalisch empfindungsvollen Reimen größer, als es der Schritt zu jener Rhythmenplastik war? Ich sehe in den mittelalterlichen Meisterwerken nichts Fremdes, Gemachtes; ich fühle, wie die quellende Triebkraft von innen heraus die neue Form erwachsen läßt. Es ist die musicalische Seele der Sache, es ist die Innigkeit der Empfindung die sich selber singt:

O sanctissima,
O piissima,
Dulcis Virgo Maria!
Mater amata,
Intemerata,
Ora, ora pro nobis!

oder:

Ut axe sunt serena
Nocturna sidera,
Ut verna sunt amoena
In campis lilia:

Sic, Virgo, claritatis
Es flore fulgida,
Sic, Mater, caritatis
Es rore limpida" **).

Du Hochheilige,
Immer Jungfräuliche,
Gnadenreiche, Maria!
Mutter, verehrte,
Stets unversehrte,
Bitte, bitt' für uns Arme! ***)

Wie hell am Himmelsbogen
Die Sterne nächtig glüh'n,
Im Maienstrahl erzogen
Die Lilien prächtig blühn:

---

*) Von mir unterstrichen.
**) Carriere, Bd. 3. Abth. 2. S. 264. (Cit. 339.)
***) Theils nach Schlosser, theils nach Simrock.

So, Magd, ist deinem Bilde
Der Blüthe Glanz erlaucht,
So, Mutter, bist du milde
Von Güte ganz durchhaucht *).

Freilich, wer nur den Classicismus versteht und nicht auch den Geist der religiösen Künste, der wird die dem Wortaccent Rechnung tragende Metrik immer für eine Barbarei halten, und mag, sagen wir mit dem verdienten Herausgeber der lateinischen Hymnen des Mittelalters, „diese beschränkte und unrichtige Schulmeinung für sich haben" **). Uns wird man dafür erlauben, hier schließlich noch drei Strophen folgen zu lassen aus dem unvergleichlichen Grabgesange des Prudentius, an welchem auch der feinfühligste Classicismus keinen Anstoß nehmen kann, von dessen Lob alle Kritik voll ist, und von dem einst Herder schrieb, es werde „schwerlich jemand seyn, der bei demselben nicht sein Herz von rührenden Tönen ergriffen fühlte" ***). Der Gesang hat 43 Strophen, jede zu vier Versen, welche anapästisch und alle von gleicher Länge sind †).

Quidnam sibi saxa cavata,
Quid pulchra volunt monumenta,
Nisi quod res creditur illis
Non mortua, sed data somno?

Iam moesta quiesce querela,
Lacrimas suspendite matres;
Nullus sua pignora plangat:
Mors haec reparatio vitae est.

Sic semina sicca virescunt
Iam mortua, iamque sepulta:
Quae reddita caespite ab imo,
Veteres meditantur aristas.

---

*) Simrock, Lauda Sion, S. 251.
**) Mone, Bd. 1. S. X.
***) Herder, Bd. 7. S. 248. (Cit. 737.)
†) Das Metrum ist

◡ ◡ — ◡ ◡ —, ◡ ◡ — ◡,

der sogenannte versus paroemiacus, oder dimeter anapaesticus catalecticus in syllabam. Die Ueberschrift der Dichtung lautet: „Hymnus circa exequias defuncti", Cathemerinon n. 10; der erste Vers:

Deus, ignee, fons animarum;
Gott, Feuriger, Urquell der Seelen.

(Migne, Patrol. tom. 59. col. 875. sqq.)
Die drei Strophen welche wir hier geben, sind die 13., 30. und 31., v. 53—56 und v. 117—124.

Was sagt uns die Gruft dort im Felsen?
Was kündet das herrliche Denkmal?
Daß das Pfand so ihnen vertraut ward,
Nicht dem Tode verfiel, daß es schläft nur.

So schweige denn, Trauer und Klage,
So trocknet die Thränen, ihr Mütter;
Die er liebte, soll niemand beweinen:
Wir sterben ja nur um zu leben.

Tief jetzt in der Erde geborgen,
Grünt neu das vertrocknete Saatkorn;
Einst hoch auf dem Halme verjüngt es
Das Bild der früheren Aehre.

§. 4.

Schöpfungen der religiösen Poesie in ungebundener Redeform.

493. Die Oberflächlichkeit der Menge, sagt Aristoteles, bindet den Begriff der Poesie einfach an den metrischen Rhythmus: und „wenn darum jemand ein Thema aus der Heilkunde oder aus der Naturwissenschaft in Versen entwickelt, so nennt sie ihn sofort einen Dichter. Aber Homer und Empedocles*) haben mit einander nichts gemein, als eben die Art ihrer Verse: und jener heißt mit Recht ein Dichter, dieser hingegen ist vielmehr als Naturphilosoph, denn als Dichter zu bezeichnen" **). „Man meint," heißt es in demselben Sinne in Fenelons zweitem Dialoge über die höhere Beredtsamkeit, „man wäre ein Dichter, wenn man in gebundener Redeform etwas vorgetragen oder geschrieben hat. Aber viele Leute machen Verse ohne Poesie, und viele andere sind voll Poesie, ohne daß sie Verse machen" ***). Wie hiernach keineswegs überall dort Poesie ist wo sich der Vers zeigt, so liegt anderseits in dem Rhythmus wohl ein der Aufgabe der Poesie überaus entsprechendes, sehr wirksames Mittel dieser Kunst, aber nicht ein wesentliches Element ihrer Schöpfungen. Auch die ungebundene Redeform kann dem Dichter genügen, auf das Gefühl mächtig zu wirken, wenn er sie nur zu handhaben, insbesondere ihr Euphonie und Numerus zu geben versteht.

Dieser Gedanke wurde bereits früher ausgesprochen; wir mußten hier auf denselben zurückkommen, damit durch die längere Erörterung über

---

*) Ein berühmter Philosoph aus der Schule des Pythagoras, Verfasser eines in Herametern geschriebenen Werkes über das Weltall.

**) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 2. vulg. 1. n. 6.

***) Fénelon, p. 54. (Cit. 355.)

die rhythmischen Systeme niemand verleitet würde, zu übersehen, daß die religiöse Poesie in nicht wenigen Erzeugnissen welche des Verses entbehren, nicht minder groß erscheint, als in den freilich zahlreicheren rhythmischen Gedichten. Erzeugnisse dieser Art finden sich vielfach in den liturgischen Büchern: die „Improperien" am Charfreitag, die Sequenz für das Osterfest („Victimae paschali laudes"), das „Te Deum", die Präfationen des Meßbuches, und analoge Gesänge des Pontificale, sowie viele Responsorien und manche Antiphonen des Breviers, sind nicht etwa bloß als gelungene Gebete zu betrachten, sondern als Werke der religiösen Poesie im vollen Sinne des Wortes. Beweisen können wir das nicht besser, als indem wir zwei Stücke in deutscher Uebersetzung hier folgen lassen, — in welcher die Schönheit des Originals wiederzugeben, freilich fast noch unmöglicher ist, als es bei der metrischen Uebertragung von Versen der Fall zu seyn pflegt.

Der Festgesang zur Weihe der Osterkerze.
(Das „Exultet".)

Die liturgische Feier welche gegenwärtig am Vormittage des Charsamstags gehalten wird, fand ehemals am Abende dieses Tages statt. Sie beginnt mit der Segnung des neuen Feuers, und der fünf zur Einfügung in die Osterkerze bestimmten Weihrauchkörner; hieran schließt sich der Einzug des Clerus in die Kirche, die Weihe der Osterkerze, die zwölf Prophetien, die Weihe des Taufwassers mit der Litanei, das Hochamt mit der kurzen Vesper. In bischöflichen Kirchen wurden, wie im Lateran zu Rom noch jetzt, nach der Weihe des Taufwassers auch noch die Sacramente der Taufe und der Firmung gespendet, und während des ersten Theiles des Hochamtes überdies die Tonsur, die vier niederen und die drei höheren Weihen ertheilt. So nahm die ganze Feier leicht sechs bis sieben Stunden in Anspruch, und dauerte, wenn man damit um die Zeit des Sonnenunterganges begann, bis tief in die Nacht hinein. Das entsprach ganz ihrem Geiste und ihrer Bestimmung; denn sie ist ihrem ganzen Wesen nach nicht etwa eine Feier der Ruhe des Herrn im Grabe, sondern die Feier seiner Auferstehung, die sich ja eben in der Nacht vor dem Ostersonntage vollzog, ohne daß irgend ein Mensch Zeuge derselben gewesen wäre. Die bezeichnete Gewohnheit bestand, wie sich aus Zeugnissen bei Tertullian, Hieronymus, Balsamon, Durandus, ergibt, während des ganzen ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung, und erhielt sich in einigen Kirchen bis in das 14. oder 15. Jahrhundert; in anderen hatte man indeß schon während des 12. Jahrhunderts angefangen, die Feier früher vorzunehmen*).

Diese Umstände muß man vor Augen haben, um die folgende Dichtung, das „Exultet", richtig aufzufassen. Dasselbe bildet den Gesang, durch welchen der Diacon die Weihe der Osterkerze vollzieht; es ist ein Hymnus der die Auferstehung des Erlösers verherrlicht. Die Osterkerze ist nach Durandus ein Symbol des Erlösers, und soll zugleich an die Säule aus Wolken und aus Feuer erinnern, in welcher der Herr — der Sohn Gottes — in der Wüste seinem auserwählten Volke sichtbar vor-

*) Nach Benedict XIV., De festis D. N. Iesu Christi et B. Mariae V. libr. 1. c. 8. n. 2.

anzog*). Der Verfasser des Hymnus ist unbekannt; nach Martene und Benedict XIV. wäre es wahrscheinlich der heilige Augustin**).

(Der Diacon.) Aufjubeln sollen jetzt im Himmel die Chöre der Engel; aufjubeln die Geheimnisse Gottes: und die Siegesposaune ertönen ob des Triumphes, den der gewaltige König errungen. Freuen soll auch die Erde sich in den Strahlen so herrlichen Lichtes; und erleuchtet von dem Glanze des Königs der Ewigkeit fühle sie, daß von ihr die Finsterniß des Weltalls gewichen. Mit ihr frohlocke zugleich unsere Mutter, die Kirche, durch dieses Lichtes Strahlen verklärt; daß wiederhallen diese Räume von dem Jauchzen des Volkes. Ihr darum, geliebteste Brüder, die ihr Zeugen seyt der wunderbaren Klarheit dieses Lichtes, rufet an mit mir die Barmherzigkeit Gottes: daß Er, der nicht meines Verdienstes wegen aus Gnade mich beigesellt der Schaar der Leviten, sein Licht über mich ausgieße, und mir verleihe, würdig dieses Osterlicht zu besingen. Durch Jesum Christum unsern Herrn, seinen Sohn, der mit Ihm lebt und regiert in Einigkeit des heiligen Geistes Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

(Der Chor.) Amen.

(Der Diacon.) Der Herr mit euch.

(Der Chor.) Auch mit deinem Geiste.

(Der Diacon.) Das Herz nach oben!

(Der Chor.) Es ist bei dem Herrn.

(Der Diacon.) Dank lasset uns singen dem Herrn unserm Gott.

(Der Chor.) Würdig ist's und gerecht.

(Der Diacon.) In Wahrheit würdig ist's und gerecht, dem unsichtbaren Gott und allmächtigen Vater, und seinem eingebornen Sohne, unserem Herrn Jesus Christus, aus aller Kraft des Herzens und Sinnes mit voller Stimme zu singen. Denn Er hat für uns dem ewigen Vater die Schuld Adams gezahlt, und in unendlicher Liebe die Schuldschrift ausgelöscht mit seinem Blute. Heute eben ist ja das Osterfest, da geschlachtet wird das wahre Lamm, dessen Blut die Thürpfosten der Gläubigen heiligt. Dies ist die Nacht, in welcher Du einst unsere Väter, Israels Kinder, die Du herausgeführt aus Aegypten, durch das rothe Meer ziehen ließest trockenen Fußes. Und darum ist es die Nacht, welche die Finsterniß der Sünde durch das Leuchten der Säule verscheucht hat. Dies ist die Nacht, welche heut allüberall auf der Erde Alle die glauben an Christus, scheidet von den Lastern der Welt und dem Dunkel der Sünde, um sie wiederzugeben der Gnade, dem Heiligen sie zu vereinen. Dies ist die Nacht, in welcher Christus die Fesseln des Todes zerbrach, und als Sieger aufstieg aus dem Lande der Todten. Nichts ja half es uns, geboren zu seyn, wäre nicht uns Hülfe geworden durch die Erlösung. O wunderbar gnädiges Walten über uns Deines Erbarmens! O unerfaßliche Huld Deiner Liebe! den Knecht zu erlösen, hast den Sohn du geopfert! O geradezu unentbehrliche Sünde des Adam, die durch Christi Sterben gesühnt ward! O glückliche Schuld, welche Ihn, den Herrlichen, zum Erlöser zu haben verdiente!

*) Durand. Rat. Div. Officior. 6. cap. 80.

**) Benedict XIV. a. a. O. n. 59.

O in Wahrheit selige Nacht, die allein es werth war, die Zeit und die Stunde zu kennen, da Christus erstand aus dem Grabe! Sie ist es von welcher geschrieben steht: „Und es wird glänzen von Licht wie der Mittag die Nacht", „und die Nacht ist das Licht mir in meiner Wonne". Dieser Nacht heiligende Kraft darum macht fliehen die Laster, wäscht die Sünden hinweg; sie gibt die Unschuld den Gefallenen wieder, und den Betrübten die Freude. Fliehen macht sie den Haß, führt die Eintracht zurück, und beugt die Gewaltigen nieder.

(Hier werden vom Diacon die vorher gesegneten fünf Weihrauchkörner in Kreuzform der Osterkerze angeheftet; dann singt derselbe weiter.)

Für diese Nacht denn zum Danke nimm an, heiliger Vater, dies Abendopfer mit Weihrauch, in der feierlichen Weihe dieser Fackel, welche, aus dem Erzeugniß der Bienen, durch die Hand ihrer Diaconen die heilige Kirche dir darbringt. Doch wir vernahmen schon dieser Lichtsäule Preis: so entzünde sie denn zur Verherrlichung Gottes goldfarbenes Feuer.

(Pause, indeß der Diacon an einer der drei Kerzen die er beim Einzug in die Kirche trug, die Osterkerze anzündet.)

Und ob auch ihre Flamme nach den verschiedensten Seiten ausspendet ihr Licht, sie erleidet doch keinen Verlust durch das was sie abgibt. Denn sie findet ihre Nahrung in dem Schmelzen des Wachses, das als den Stoff dieser hochwerthen Fackel seine Mutter, die Biene, erzeugt hat.

(Pause; es werden von dem Lichte der Osterkerze in der Kirche die Lampen angezündet. Ehemals, wo man erst gegen Abend mit der Feier begann, mußten deren offenbar viele seyn.)

O in Wahrheit selige Nacht, welche Aegypten die Beute entriß, um reich zu machen das Volk der Hebräer! Nacht, in der mit der Erde der Himmel sich eint, und was göttlich ist, mit der Menschheit! So beten wir denn, o Herr, daß diese Fackel, zu Deines Namens Ehre geweiht, unvergänglich fortleuchte, das Dunkel dieser Nacht zu zerstreuen. Lass' sie gefallen Dir als wohlriechendes Opfer, und sich mischen mit den Leuchten dort oben. Lass' dem Morgensterne noch ihre Strahlen begegnen: jenem Morgenstern der keinen Untergang kennt; Ihm der, wiedergekehrt aus dem Lande der Todten, in freundlicher Klarheit der Menschheit erglänzt ist. Deßhalb flehen, Herr, wir zu Dir, Du wollest uns Deine Diener, und den gesammten Clerus und das Dir ergebene Volk, gemeinsam mit unserem erhabenen Papste N. und unserem Bischof N., indem Du uns ruhige Zeiten gewährest, während der Freudentage dieser Osterfeier unter Deinem gnädigen Schutze ohne Unterlaß leiten, erhalten und schirmen. Zugleich auch schau' in Gnade herab auf unsern Dir ergebenen Kaiser N.; Du kennst seines Herzens Verlangen: verleih' ihm die Ruhe dauernden Friedens, und den Sieg für das ewige Leben mit all seinem Volke *).

*) Dieser ganze Satz bezieht sich ausschließlich auf den ehemaligen Kaiser „des heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation". Da es einen Solchen seit dem Jahre 1806 nicht mehr gibt, so wird seitdem der Satz nicht gesungen.

In der deutschen Ausgabe des vorzüglichen Werkes von Dom Guéranger, „Das Kirchenjahr", Bd. 6. S. 626, wird bemerkt, der erwähnte Satz werde „nur

Durch denselben unsern Herrn Jesus Christus, Deinen Sohn, der mit Dir lebt und regiert in Einigkeit des heiligen Geistes Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

(Der Chor.) Amen 370).

Grabgesang.

(Nach dem Hochamte, vor der Bestattung der Leiche.)

(Der Chor.) Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tode, an jenem schrecklichen Tage, da die Himmel müssen erschüttert werden und die Erde, indeß heran Du ziehst, Gericht der Welt zu halten in Feuer.

(Die Vorsänger.) Zitternd steh' ich und angstvoll, indeß die Untersuchung sich naht, und der kommende Zorn:

(Der Chor.) da die Himmel müssen erschüttert werden und die Erde.

(Die Vorsänger.) Jener Tag, der Tag des Zornes ist er, des Verderbens und des Jammers, ein Tag so groß, der Bitterkeit so voll:

(Der Chor.) indeß heran Du ziehst, Gericht der Welt zu halten in Feuer.

(Die Vorsänger.) Die ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und das ewige Licht lass' ihnen leuchten.

(Der Chor.) Rette mich, Herr, vor dem ewigen Tode, an jenem schrecklichen Tage, da die Himmel müssen erschüttert werden und die Erde, indeß heran Du ziehst, Gericht der Welt zu halten in Feuer 371).

Eine Uebersetzung der vorher erwähnten Sequenz für das Osterfest, mit Reimen, und größtentheils auch rhythmisch, gibt Simrock in „Lauda Sion", S. 183.

Fünftes Kapitel.

Die civile und die hedonische Poesie.

I.

Die drei Gattungen der profanen Poesie: die epische, die lyrische, die didactische. Die Werke der Letzteren gehören der civilen Poesie an; epische und lyrische Dichtungen dagegen liefert sowohl die hedonische Poesie als die civile. Beispiele.

494. Die Definitionen der civilen sowohl als der hedonischen Poesie wurden oben (S. 704) gegeben, und es ist nicht nöthig, daß wir sie hier wiederholen. Da von den Mitteln der Poesie gleichfalls (im dritten Kapitel) bereits die Rede war, und wir die Freiheit in der Erfindung

---

in den zum Kaiserstaate Oesterreich gehörigen Ländern" gesungen. Das ist ein Irrthum. Auch die Angabe auf S. 532 desselben Werkes, bezüglich der Oration am Charfreitag, ist unrichtig. In Oesterreich wird im „Exultet" lediglich, nach dem Namen des Bischofs, der Name des Kaisers eingeschaltet, und am Charfreitag, statt der ehemals für den Kaiser von Deutschland bestimmten Oration, eine andere gesungen: Beides kraft eines Privilegiums vom Jahre 1860.

des Stoffes, sowie die Rücksichten welche dabei einzuhalten sind, schon im siebenten Abschnitt behandelt haben, so bleibt uns an dieser Stelle wenig Besonderes zu sagen übrig.

Von den verschiedenen Arten von Dichtungen welche die Poetik als Erzeugnisse ihrer Kunst aufzuführen pflegt, sind die vorzüglichsten etwa diese:

das Epos oder die Epopöe oder das Heldengedicht; die Ballade, die Romanze, die Legende; die Idylle oder Ekloge; die poetische Erzählung, der Roman;

die Ode, die Elegie, das Lied;

das didactische Gedicht; die Satire; die Parabel; die Fabel; das Epigramm.

Die sieben zuerst aufgeführten Arten gehören der „epischen" Poesie an; die Ode, die Elegie und das Lied der „lyrischen", und die an dritter Stelle genannten der „didactischen" Poesie. Diese Eintheilung der Poesie ist bekanntlich die gewöhnlichste; besonderen Werth hat sie vielleicht nicht: wenigstens gibt es Werke der Poesie, bezüglich deren es, den in der Poetik herrschenden Bestimmungen gegenüber, schwer seyn kann zu entscheiden, welcher Gattung sie zuzuweisen seyen.

Die Werke der epischen Poesie sind objectiv erzählender Natur: sie stellen Erscheinungen aus dem menschlichen Leben dar, — sey es eine größere Gesammtheit einheitlich zusammenhangender Thaten und Ereignisse, sey es nur eine einzelne, — welche sich an eine bestimmte individuelle Person knüpfen. Die lyrische Poesie hat ihren Namen von der Lyra, dem Instrumente, mit welchem der Gesang der Gedichte begleitet wurde; sie wird auch die „melische" Poesie genannt, das heißt der Wortbedeutung nach, die „Liederdichtungskunst" (μέλος, das Lied). Das Wesen dieser Gattung pflegt die Poetik dadurch zu characterisiren, daß sie lehrt, in dem lyrischen Erzeugnisse gebe der Dichter seiner eigenen subjectiven Stimmung Ausdruck, spreche er die Gefühle aus welche, bestimmten Erscheinungen aus dem menschlichen Leben gegenüber, sein Gemüth bewegen. Eben so wenig als ich diese Bestimmung unrichtig nennen will, kann ich sagen, daß mich dieselbe ganz befriedigt; manchen lyrischen Dichtungen gegenüber dürfte sie kaum recht passen wollen. Vielleicht würde der Begriff vollkommen genügend bestimmt, wenn man bloß sagte, lyrisch seyen alle jene Werke der Poesie, welche weder als episch noch als didactisch gelten können. Die didactische Poesie nämlich faßt Erscheinungen aus dem menschlichen Leben ins Auge, welche sich nicht an eine bestimmte einzelne Person knüpfen, sondern an die gesammte Menschheit oder an einen größeren Theil derselben, und führt diesen Erscheinungen gegenüber die allgemeinen theoretischen oder practischen Wahrheiten aus, zu denen dieselben in besonderer Beziehung stehen.

Die Leistungen dieser Gattung, der didactischen, dürften insgesammt

der civilen Poesie zuzuweisen seyn. Epische und lyrische Werke dagegen liefert die hedonische Poesie sowohl als die civile. Aus den Erzeugnissen der Ersteren Beispiele anzuführen, ist wohl nicht nöthig.

Als ein der civilen Poesie angehörendes Epos ist Virgils Aeneide zu betrachten: sie verherrlicht den Stammvater der Gründer Roms, und der Familie des Julius Cäsar und des Augustus. Lyrische Gedichte von civilem Character sind bei Horaz die vierzehnte Ode des ersten, die fünfte und sechste des dritten Buches, die siebente und die sechzehnte Epode *), und das „Carmen saeculare" **). Weniger fruchtbar, als im Alterthum und besonders in Griechenland zur Zeit der Perserkriege und vor denselben, ist die civile Poesie, namentlich wenn man von der didactischen Richtung absieht, in der neueren Zeit; die durchgreifende Verschiedenheit der Staatsverfassungen und des gesammten politischen Lebens erklärt das zur Genüge. Was sie übrigens noch vor zwei Menschenaltern, in den Tagen der Freiheitskämpfe, auf dem Gebiete der Lyrik schuf, das ist großentheils auch heute noch nicht vergessen: Körners feurige Kriegslieder, die patriotischen von Max von Schenkendorf, die Vaterlands- und Freiheitslieder von Ernst Moritz Arndt, die „geharnischten Sonette" von Friedrich Rückert, und ähnliche Werke beweisen, daß der Begriff der civilen Poesie weder eine Fiction ist, noch zu jenen gehört, welche man nur von Leistungen des Alterthums abstrahiren kann.

II.

Die Aesthetik sowohl als die Theorie der Poesie widerspricht sich selber, wenn sie die dramatische Kunst gleichfalls als eine Gattung dieser Letzteren aufführt. Die Unterscheidung einer „selbständigen" und „unselbständigen" Poesie ist unzuläßig: noch mehr aber die Bestimmung Eines „nächsten und unmittelbaren" Zweckes der schönen Künste, welche zu jener Unterscheidung geführt hat.

495. Daß wir die Dramatik nicht, neben der epischen, lyrischen und didactischen Poesie, als eine vierte Gattung dieser Kunst betrachten,

---

*) O navis, referent in mare te novi —
(*Ad rempublicam,* Od. 1, 14.)
Coelo tonantem credidimus Iovem — (Od. 3, 5.)
Delicta maiorum immeritus lues —
(*Ad Romanos,* Od. 3, 6.)
Quo, quo scelesti ruitis, aut cur dexteris —
(*Ad populum Romanum,* Epod. 7.)
Altera iam teritur bellis civilibus aetas —
(*Ad populum Romanum,* Epod. 16.)

**) Phoebe, silvarumque potens Diana —
(Pro imperii Rom. incolumitate.)

haben wir bereits im neunten Abschnitt ausgesprochen und begründet. Die Poetik, dünkt uns, geräth mit sich selber in Widerspruch, wenn sie im Beginn für das Darstellungsmittel ihrer Kunst das Wort erklärt, und dann, nachdem die eben noch erwähnten drei Gattungen der Poesie behandelt sind, als vierte Gattung die Dramatik aufführt, welche „objective Erscheinungen aus dem Leben durch Handlung darstelle". Ist diese Erklärung richtig, dann läßt sich doch nicht sagen, das Drama sey ein Werk der Poesie, d. h. der durch das Wort darstellenden Kunst.

Nach Stöckl macht die epische Poesie „objective Erscheinungen und Begebenheiten in ihrer Objectivität gefaßt, zum Gegenstande ihrer Darstellung"; die lyrische „bringt die Gefühle oder Empfindungen zum Ausdruck, welche das Gemüth im Angesichte eines Idealschönen (?) bewegen"; die dramatische aber „vereinigt diese beiden Elemente, und stellt sonach eine Handlung oder Begebenheit in der Weise dar, daß sie die handelnden Personen mit ihrer ganzen subjectiven Gemüthsstimmung als handelnd uns vorführt, und so die Handlung oder Begebenheit unmittelbar vor unseren Augen sich abwickeln läßt" *). Ich bitte den Leser, zu urtheilen, ob etwa Schillers Ballade „Die Bürgschaft", oder Webers epische Dichtung „Dreizehnlinden", oder Homers Odyssee, nicht auch „die handelnden Personen mit ihrer ganzen subjectiven Gemüthsstimmung als handelnd uns vorführt", — ob mithin nach einer Definition dieser Art das Werk der dramatischen Kunst von jenem der epischen sich irgendwie unterscheidet. „Vor unseren Augen" freilich kann die epische Poesie nicht „die Handlung sich abwickeln lassen"; aber wenn, wie Stöckl lehrt, „das Darstellungsmittel der Poesie das Wort", und die dramatische Kunst „eine der drei Hauptverzweigungen" eben dieser Poesie ist**), — dann vermag diese, die dramatische Kunst, das eben so wenig: denn das Wort ist nicht etwas Sichtbares; es wird durch das Ohr wahrgenommen, nicht durch das Auge.

Man halte uns nicht etwa die Auctorität des Aristoteles entgegen, der in seiner Poetik so gut vom Drama handle wie vom Epos. Man kann immerhin die Theorie der Poesie und jene der Dramatik in demselben Werke behandeln, und doch in ihnen zwei von einander verschiedene Künste sehen. Und was insbesondere die Schrift des Aristoteles betrifft, so ist dieselbe nicht als eine Theorie der Poesie zu betrachten, sondern sie ist ein lückenhaftes Bruchstück eines Werkes über mehrere freie Künste. In dem weiteren Sinne des Wortes ist jede hedonische Kunst „Poesie", weil sie die Freiheit hat, ihren Stoff zu erdichten***). In diesem

*) Stöckl, S. 95. (Cit. 377.)

**) Stöckl, a. a. O. S. 90. 95.

***) Vgl. N. 291. S. 418.

weiteren Sinne nahm Aristoteles das Wort, nicht in unserem, in welchem es die eine der zwei redenden Künste bezeichnet: denn er führt als Gattungen der Poesie nicht nur die lyrische und die epische Dichtkunst und die Dramatik auf, sondern auch die Musik und die Orchestik*).

496. Nothwendiger als diese Erörterung ist übrigens, daß wir auf einen anderen Gedanken eingehen, der uns in dem eben erwähnten „Grundriß" des verdienten Gelehrten überrascht hat. Stöckl wird mir das nicht verdenken; nicht allein, weil es sich dabei schließlich um ein Princip handelt welches für die gesammte Aesthetik zu den fundamentalen gehört, sondern weil ich, indem ich in diesem Punkte ihm widerspreche, zugleich eine Auffassung verwerfe, von der ich selber, früher als Stöckl sie aussprach, in der ersten Auflage dieses Buches mich habe beeinflussen lassen.

„Handelt es sich um die Eintheilung der Poesie," lehrt Stöckl, „so wird gewöhnlich in erster Linie die selbständige Poesie von der unselbständigen ausgeschieden. Der Unterschied zwischen beiden Arten der Dichtkunst wird dann so bestimmt, daß die selbständige Poesie bloß die wesentlichen Zwecke der Kunst verfolgt, und damit keine Nebenzwecke verbindet, während dagegen die unselbständige Poesie zugleich auch den Zweck der Belehrung, Mahnung und Warnung im Auge hat, und demgemäß in ihrer ganzen Gestaltung auch von diesen untergeordneten Zwecken abhängig ist" **). Stöckl adoptirt diese, von ihm als die „gewöhnliche" bezeichnete Eintheilung der Poesie: „Es wird daher nun", sagt er bald darauf, „unsere Aufgabe seyn, zuerst die drei Verzweigungen der selbständigen Poesie ins Auge zu fassen, und dann auf zweiter Linie der unselbständigen Poesie unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden." Als Arten der Letzteren werden später (S. 121 ff.) die „didactische, satirische und idyllische Poesie" angegeben.

Mir ist als Vertreter genau derselben Auffassung augenblicklich nur Uschold bekannt***). Dieselbe erinnert stark an den im siebenten Abschnitt von uns behandelten Satz von der „absoluten Relationslosigkeit der schönen Kunst", und die aus demselben abgeleitete Lehre, nach welcher

---

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 1. 2. vulg. 1., coll. capp. 3. 5. vulg. 2. 4.

**) Stöckl, S. 94. (Cit. 377.)

***) „Man theilt die Poesie am zweckmäßigsten 1) in die selbständige und 2) in die unselbständige oder fremden Zwecken dienende. Jene will bloß ergötzen; diese aber verfolgt außer der reinen Ergötzung noch eine andere, ihr selbst und ihrem Wesen eigentlich fremde, und äußeren Zwecken dienende Absicht." — „Die unselbständige Poesie zerfällt in drei Theile: 1) in die didascalische *(sic)*, 2) die satirische, und 3) die idyllische." Uschold, Lehrbuch der Poetik (München 1835) 1. S. 28 92.

die Architectur und die höhere Beredtsamkeit nur „halbfreie“ Künste seyn sollen.

Aber bleiben wir bei den angeführten Gedanken Stöckls. Um seine Eintheilung der Poesie beurtheilen zu können, müssen wir offenbar zunächst wissen, was Stöckl unter dem Ausdrucke „die wesentlichen Zwecke der (schönen) Kunst“ verstanden haben will. Hören wir ihn deßhalb nochmals. „Schon der Name ‚schöne Kunst‘ drückt es aus, daß das Object derselben das Schöne sey. Wenn daher jede Kunst darauf ausgeht, eine zweckmäßige Wirkung nach außen zu setzen, so wird auch die schöne Kunst wesentlich den Zweck haben, ein Schönes nach außen zur Darstellung zu bringen. Dieses Schöne kann jedoch nicht ein bloß sinnlich Schönes, sondern es muß ein Idealschönes seyn . . . Der nächste und unmittelbare Zweck der schönen Kunst besteht“ (somit) „darin, uns das Idealschöne, das Schöne der übersinnlichen Sphäre, durch das Medium eines ihm entsprechenden sinnlich Schönen zur anschaulichen Darstellung zu bringen, und uns durch die Anschauung desselben jenen hohen geistigen Genuß zu bereiten, welchen der Anblick des Schönen seiner Natur nach dem menschlichen Gemüthe gewährt. Das Kunstwerk soll gefallen und soll uns erfreuen; indem es das Idealschöne durch die sinnliche Darstellung unserem geistigen Blicke nahe bringt, soll es jene wonnige Erregung in unserem Gemüthe hervorbringen, die uns innerlich wohlthut und befriedigt.“ Bald darauf wird dann hinzugefügt, „daß jener nächste und unmittelbare Zweck der schönen Kunst nicht der einzige sey, sondern daß derselbe noch auf einen höheren Zweck hingerichtet sey, und sich zu demselben als Mittel verhalte“. Dieser „höhere Zweck“ aber sey einerseits „die Verherrlichung Gottes“, anderseits „die sittliche Hebung und Veredlung des menschlichen Herzens“ *).

Wäre diese Lehre richtig; wären in der That „die wesentlichen Zwecke der Kunst“, — das heißt sämmtlicher schönen Künste, — durch die von Stöckl bezeichneten Zwecke, nämlich den „nächsten und unmittelbaren“ und die zwei „höheren“, erschöpfend ausgedrückt: dann hätten wir der Unterscheidung einer „selbständigen“ und „unselbständigen“ Poesie gegenüber immer noch das einzuwenden, daß dieselbe bei allen übrigen von Stöckl aufgeführten schönen Künsten in gleicher Weise hätte ihre Anwendung finden, die Baukunst aber ohne Nachsicht von der Zahl der „selbständigen“ schönen Künste hätte ausgeschlossen werden müssen.

Aber es ist nicht der Mühe werth, daß wir auf diese Inconsequenz Gewicht legen: denn das ganze Princip von welchem Stöckl ausgeht, ist unrichtig, beziehungsweise unvollständig und einseitig. So viel ist freilich wahr: die hedonischen Künste dienen unmittelbar und zunächst dem

---

*) Stöckl, S. 25. 27. 28. 29. (Cit. 377.)

Zwecke, „uns geistigen Genuß zu bereiten", Werke zu schaffen die „uns gefallen und uns erfreuen"; sie verwirklichen diesen Zweck durch jene Mittel, welche wir bei den einzelnen bezeichnet haben. Die religiösen und die civilen Künste dagegen haben eine ganz andere Aufgabe, einen ganz anderen „nächsten und unmittelbaren Zweck". Man frage einmal die Meister der religiösen Poesie, von Hilarius und Ambrosius und Prudentius bis auf Thomas von Aquin; man frage die Begründer des liturgischen Gesanges, Männer wie Ambrosius und Gregor und Palestrina; man frage die Giotto und Orcagna und Fiesole, oder den Maler des Cölner Dombildes und jenen des Fahnenbildes zu Straßburg; man frage die großen Geister welche einst die christlichen Basiliken, die romanischen Cathedralen, die gothischen Münster gebaut: oder wenn man das vorzieht, man frage nur jenes Genie, das den Parthenon und die Propyläen und den Zeus zu Olympia und die Pallas Athene auf der Acropolis schuf, und mit ihm noch den alten Hausfreund des Cimon, der durch seine Gemälde in der Poikile die Großthaten der Athener verherrlichen mußte; man frage diese Koryphäen in der Geschichte der schönen Künste, sage ich, ob es ihnen bei ihren Arbeiten wirklich allein, oder auch nur vorzugsweise und zunächst, darum zu thun war, „uns das Idealschöne durch das Medium eines sinnlich Schönen zur anschaulichen Darstellung zu bringen, und uns dadurch hohen geistigen Genuß zu bereiten", ob sie mithin „den nächsten und unmittelbaren Zweck" ihrer Schöpfungen in der That darin sahen, daß dieselben „in unserem Gemüthe jene wonnige Erregung hervorbrächten, die uns innerlich wohlthut und befriedigt". Freilich, — um einen Gedanken Plato's zu wiederholen, — die Bezeichneten „würden, eben weil sie Männer der Kunst sind, dem so Fragenden nicht die verletzende Antwort geben: ‚Einfältiger Mensch, du bist wahnsinnig!'" *) aber sie würden jedenfalls — lächeln über die naive Gelehrsamkeit des neunzehnten Jahrhunderts.

Wer etwa verlangen sollte, daß wir das beweisen, den würden wir bloß ersuchen, das in diesem zweiten Buche Enthaltene mit einiger Aufmerksamkeit zu lesen. Gerade das wenigstens kann dem Buche vielleicht einigen Werth verleihen, daß die eben so unwissenschaftliche als für die schönen Künste verderbliche Lehre der Neuzeit, von der Kunst die „sich selber Zweck" sey, in demselben ganz und mit der Wurzel beseitigt erscheint, während uns dies in der ersten Auflage nur theilweise und unvollständig gelungen war. Ein Ausfluß eben dieser Lehre, oder genauer, eine Folge sey es der Unklarheit und Befangenheit welche durch dieselbe herbeigeführt wurde, sey es einer unvorsichtigen Condescendenz zu der man ihr gegenüber sich verleiten ließ, ist aber sowohl der Irrthum, als ob

*) Plat. Phaedr. Steph. p. 268 e. Bip. 10. p. 367.

alle schönen Künste sich Einem und demselben „nächsten und unmittelbaren" Zwecke dienstbar machen ließen, als die in Rede stehende einseitige Bestimmung dieses Zweckes „der schönen Kunst".

Stöckl seinerseits gibt für seine Lehre gar keinen Beweis; wenn nicht derselbe etwa in dem Satze liegen soll: „Schon der Name ‚schöne Kunst' drückt es aus, daß das Object derselben das Schöne sey" (oben, S. 776). Aber abgesehen davon, daß Beweise aus dem Namen, solange sie ganz allein stehen, kaum jemals entscheidend seyn können, ist ja dieser Name vollkommen gerechtfertigt auch durch jene Erklärung, welche wir im Anfange dieses zweiten Buches gegeben haben*). Ueberdies aber hat derselbe, wo es sich um einen Beweis handelt, sehr wenig Bedeutung. Jene Zeiten in denen, sey es im alten Hellas sey es später in christlichen Ländern, die schönen Künste die Tage ihrer höchsten Blüte sahen, kannten gar keine „schönen Künste", und noch viel weniger Eine „schöne Kunst": sie unterschieden nur „freie" und „mechanische" Künste, und manche der Ersteren wurden insbesondere, in Rom „edle" Künste genannt, *artes bonae*, in Griechenland aber „nachahmende" oder besser „darstellende", μιμήσεις**). Erst eine viel spätere Zeit fing an, von „schönen Künsten" zu reden, ohne jemals klar zu sagen, in welchem Sinne sie eigentlich diesen Ausdruck nehme; vermuthlich kam derselbe von dort zu uns herüber, wo auch die für uns glücklicherweise unübersetzbaren *beaux esprits* zu Hause sind.

Daß wir die „Eintheilung der Poesie" in eine „selbständige" und „unselbständige", von der wir ausgegangen sind, als wissenschaftlich zuläßig nicht anzuerkennen vermögen, müssen wir hiernach wohl nicht mehr ausdrücklich sagen.

---

*) N. 231. S. 326.

**) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 2. init. vulg. 1.

Man wolle den letzten Gedanken nicht so nehmen, als ob die Römer unter dem Ausdruck „artes bonae" ausschließlich und genau gerade jene Künste verstanden hätten, von denen Aristoteles und Plato sagen, daß sie „μιμήσεις" seyen.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Musik.

Erstes Kapitel.

Allgemeines.

§. 1.

Die Musik wirkt physiologisch auf die sinnliche Urtheilskraft.

I.

Schiller, Plato, Cicero, St. Augustin, Shakespeare, als Zeugen des mächtigen Einflusses der Musik auf das Gemüth des Menschen. Derselbe erklärt sich durch die in der Ueberschrift ausgesprochene physiologische Thatsache.

497. „Der Weg des Ohres ist der gangbarste und nächste zu unserem Herzen: Musik hat den rauhen Eroberer Bagdads bezwungen, wo Mengs und Coreggio alle Malerkraft vergebens erschöpft hätten" *). Es ist nicht nothwendig, die Wahrheit des in diesen Worten ausgesprochenen Gedankens zu beweisen; Jedermann weiß, daß es keine Kunst gibt, welche so unmittelbar auf unser Gemüth wirkt, und in gleichem Maaße dazu angethan ist, es je nach ihrer Beschaffenheit anzuregen, uns heiter oder ernst, wehmüthig oder freudig zu stimmen, wie die Tonkunst:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kömmt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen:

---

*) Schiller, Ueber das gegenwärtige deutsche Theater. (Bd. 10. S. 63.)
Als Sultan Murad IV. im Jahre 1638 die Stadt Bagdad erobert, und befohlen hatte, alle Gefangenen niederzumetzeln, da soll das Lied eines persischen Lautenspielers ihn so tief ergriffen haben, daß er in Thränen ausbrach, dem Morden Einhalt that, und den Sänger mit sich nach Constantinopel nahm.

So des Sängers Lied aus dem Innern schallt,
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt
Die im Herzen wunderbar schliefen *).

„Plato hat vollkommen Recht," bemerkt Cicero: „es gibt nichts, das auf empfängliche weiche Herzen so mächtig wirkt, wie die wechselnden Töne der Musik. Der Einfluß den sie nach beiden Seiten ausüben, läßt sich mit Worten gar nicht schildern: sie wecken das erschlaffte Gemüth zu neuem Leben, sie beruhigen es wenn es erregt ist; hier sänftigen sie dasselbe, dort spannen sie es zu energischer Bewegung" 372). „Selbst die Worte der heiligen Schrift", schreibt in demselben Sinne St. Augustin, „stimmen unser Gemüth wirksamer zu warmer inniger Andacht, wenn sie in entsprechender Weise gesungen werden, als wenn man sie ohne Gesang vortragen hört. Ueberhaupt müssen alle Gefühle unseres Herzens, je nach ihrer Verschiedenartigkeit, mit bestimmten Modulationen des tonischen Vortrags und des Gesanges in einer geheimen, mir unerklärlichen Verwandtschaft stehen, in Folge deren sie dann durch diese Modulationen in unserer Seele wachgerufen werden" 373). Unempfindlichkeit den Tönen der Musik gegenüber ist darum ein Zeichen von Rohheit und Herzlosigkeit; oder sie ist nach Shakespeare vielmehr noch schlimmer: sie ist widernatürlich, und darum ein Beweis von Verwilderung des Gemüths und innerer Verderbtheit:

Der Mann der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht der Töne süßer Einklang rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Schwarz wie die Nacht ist seines Herzens Sinnen,
Und sein Gemüth ist finster wie der Erebus.
Trau' einem Solchen nie! **).

Doch wie wir schon sagten, die Thatsache, daß die Tonkunst naturgemäß das menschliche Herz mächtig ergreift, bedarf keineswegs eines Beweises. Die seltsame Ansicht Zimmermanns, der eine Musik für möglich hält „bei welcher sich gar nichts fühlen ließe", dürfen wir ruhig den Freunden der formalistischen Aesthetik überlassen, und dabei unserseits mit Lotze überzeugt seyn, daß eine solche Musik sich ungefähr gerade so ausnehmen müßte, wie mitunter in gelehrten Büchern gewisse Sätze „bei denen sich gar nichts denken läßt" ***). Aber je unabweisbarer die Thatsache selber sich aufdrängt, desto verborgener scheint ihre Ursache zu seyn, desto schwieriger deßhalb ihre Erklärung:

---

*) Schiller, Der Graf von Habsburg.
**) Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 5, 1.
***) Vgl. Lotze, S. 482. (Cit. 18.)

Ein Regenstrom aus Felsenrissen,
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm;
Erstaunt, mit wollustvollem Grausen,
Hört ihn der Wanderer, und lauscht;
Er hört die Fluth vom Felsen brausen
Doch weiß er nicht, woher sie rauscht:
So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen*).

Die Untersuchungen von Helmholtz, von denen Lotze einen Theil wiedergibt, so scharfsinnig sie auch sind, machen auf mich nicht den Eindruck, als ob sie, für sich allein wenigstens, viel dazu beitrügen, diese „nie entdeckten Quellen" bloßzulegen; eben so wenig befriedigt mich die Darstellung, in welcher Lotze (a. a. O.) seine eigenen Anschauungen entwickelt. Ich glaube, es läßt sich in die dunkle Frage einige Klarheit bringen, wenn wir einen anderen Weg einschlagen.

498. Bereits im vorigen Abschnitte (463. S. 705) waren wir veranlaßt zu erwähnen, daß die psychischen Vorgänge um die es sich handelt, die Gemüthsbewegungen nämlich oder die Gefühle, — Heiterkeit, Freude, Schmerz, Wehmuth, Mitleid, Andacht, Ehrfurcht, Liebe, Sehnsucht, Hoffnung, Reue u. s. w., — Thätigkeiten des gesammten (des höheren und niederen) Strebevermögens sind. Auf die Frage die wir an jener Stelle zu erörtern hatten, wie nämlich im Allgemeinen die Poesie vorgehen müsse, um auf das Gemüth zu wirken, und die in ihrer Aufgabe liegenden Gefühle in demselben anzuregen, ergab sich damals die Antwort, die bezeichnete Kunst müsse ihre Leistungen so einzurichten suchen, daß dieselben dazu angethan seyen, — ohne Beeinträchtigung der intellectuellen Auffassung, — die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu möglichst lebhafter Thätigkeit in den Stand zu setzen und zu veranlassen (S. 708). Die Poesie ist an das Wort gebunden; die Worte mit ihrem Inhalt aber werden unmittelbar nur von der Vernunft erfaßt, und erst durch dieses höhere Vermögen kann deßhalb die Poesie auf die genannten zwei niederen einwirken. Bloß jene Mittel dieser Kunst welche wir unter dem „Wohlklange der poetischen Sprache" zusammengefaßt haben, — die Euphonie, der Numerus, der Rhythmus, der Reim, — afficiren unmittelbar nicht ausschließlich die Vernunft, sondern auch unabhängig von dieser gleichzeitig die sinnliche Urtheilskraft.

Eben dieses Letztere nun ist gleichfalls dem gesungenen Tone der

*) Schiller, Die Macht des Gesanges.

menschlichen Stimme eigen. Wie der Wohlklang der Rede, ebenso, aber in viel höherem Grade, wirkt darum auch die Musik unmittelbar und direct auf die sinnliche Urtheilskraft, und regt sie zu einer je ihrer Besonderheit entsprechenden Thätigkeit an. Diese physiologische Thatsache ist es, durch welche sich, einigermaßen wenigstens und dem Wesentlichen nach, die geheimnißvolle Macht erklärt, womit die in Rede stehende Kunst das menschliche Gemüth zu ergreifen pflegt. Wir wollen die angegebene Thatsache in dem Folgenden weiter begründen.

II.

Beweis der physiologischen Thatsache aus mehrfachen Erscheinungen im Leben der Vögel, — aus den Wirkungen der Musik bei vielen Thierarten, — und aus verschiedenen anthropologischen Vorgängen.

499. Die allgemeinere Thatsache zunächst, daß der von der Weisheit Gottes getroffenen Ordnung gemäß bestimmte Töne, beziehungsweise die Musik, auf die sinnliche Urtheilskraft mancher Sinnenwesen in bestimmter Weise einwirken, ist durch vielfältige Beobachtungen außer Zweifel gestellt. Hinsichtlich der Vögel insbesondere hat Altum, der ausgezeichnete Ornithologe, den schlagenden Beweis geliefert, daß verschiedene Laute ihrer Stimme sowohl, als namentlich die höchste Leistung derselben, der Gesang, für bestimmte Lebensverrichtungen dieser Thiere von der höchsten Bedeutung sind: und zwar für solche Lebensverrichtungen, welche eben von einer Thätigkeit der sinnlichen Urtheilskraft wesentlich abhangen*). Auf den „Warnungsruf“ den eine Krähe, eine Dohle, ein Kiebitz ergehen läßt, kommen sofort alle in einem entsprechenden Umkreise sich befindenden Vögel derselben Art zusammen, und erheben Lärm und Geschrei, wodurch der sich nähernde Feind vertrieben wird. Der Warnungsruf der Henne, oder der Alten bei anderen Arten, veranlaßt unverzüglich die Jungen, sich still zu verhalten, sich zu drücken oder zu verkriechen. „Im Geister Holze, einem gemischten Hochwalde bei Oelde in Westphalen,“ erzählt Altum, „hatte ich mich vor vielen Jahren mit einem Freunde auf den Hühnerhabicht bei seinem Horste aufgestellt. Die Drosseln sangen munter, lebhaft zwitscherten und schäkerten die Staare, Rothkehlchen und andere Vögel trugen eifrig ihre Lieder vor. Lange warteten wir zwischen den lauten Sängern. Da plötzlich erschallt von einem der munteren Vögelchen ein nicht eben starker, fremdartiger, einfacher, sehr markirter Ton; es war der Warnungsruf einer Singdrossel, welche oben auf hoher Warte den nahen Feind erblickt hatte; ein ähnlicher

*) Vielleicht ist es nicht überflüssig, den Leser zu erinnern, daß wir im Anfange, S. 10 Note, kurz angegeben haben, was die „sinnliche Urtheilskraft“ sey.

Ton ward fast im selben Augenblicke noch hier und dort vernommen, und urplötzlich trat eine, dem fröhlichen munteren Lärm gegenüber fast unheimliche Stille ein, kein Vogel rührte sich, keiner ließ auch nur einen Laut vernehmen, und im Nu war auch der Räuber da, und schwang sich geschickt durch die Baumkronen zum Horste. Aehnliche Beobachtungen habe ich später anzustellen oftmals Gelegenheit gehabt."

Wie erklären sich Thatsachen dieser Art? Nicht durch die widersinnige Hypothese jener Männer, die sich berufen zu fühlen scheinen, um jeden Preis die Scheidewand niederzureißen welche den Menschen vom Thiere trennt: sondern einzig in jener Weise, wie schon Thomas von Aquin dieselben verstand. Der „Warnungsruf" veranlaßt die Vögel zu einem entsprechenden Thun: jedes Thun des nicht mit Vernunft begabten Sinnenwesens setzt aber eine Thätigkeit des Strebevermögens voraus, einen bejahenden oder verneinenden Strebeact, eine Regung die entweder strebender oder fliehender Art ist*). Und jede Regung des Strebevermögens in dem Sinnenwesen setzt ihrerseits wieder eine Wahrnehmung, eine perceptive Thätigkeit der sinnlichen Urtheilskraft voraus. Der physiologische Gang in den angeführten Erscheinungen ist mithin dieser: vermittelst des Gehörs vernimmt der Vogel den Warnungsruf; dadurch erzeugt sich in seiner sinnlichen Urtheilskraft die Auffassung einer unmittelbar drohenden Gefahr von bestimmter Art; an diese Auffassung schließt sich mit natürlicher Nothwendigkeit eine Strebethätigkeit, die Furcht nämlich, und die Begierde der Gefahr zu entgehen: und die Folge dieser Strebung ist das vorher characterisirte Thun oder Sich-Verhalten. Wir haben mithin die Thatsache um die es sich für uns handelt: bestimmte Töne wirken auf die sinnliche Urtheilskraft in bestimmter Weise ein.

Altum liefert übrigens noch weitere Züge, aus denen sich die nämliche Folgerung ergibt. Die Stimme der jungen Vögel reizt die Alten zu ganz bestimmtem Thun, z. B. zum Füttern; die Stimme der Alten lockt die Jungen herbei; jene der Beute zieht den Räuber zu ihr hin. Der „Lockton", dessen Bedeutung in seinem Namen liegt, tritt gerade bei jenen Vögeln am häufigsten auf welche gesellschaftlich leben, und auch das vorzüglich nur zu der Zeit, wo sie geschaart sein müssen, um ihre Aufgabe zu lösen. Was aber den Gesang der Vögel betrifft, so ist „jeder Vogelgesang Paarungsruf, und steht als solcher mit dem Lachen des Spechtes, dem Fauchen der Eule, dem Schreien des Bussards, dem Rufen des Kukuks, dem Schilken des Sperlings, dem Trillern des Brachvogels, und unzählig vielen anderen Rufen und Lauten die wir nicht Gesang nennen, auf durchaus gleicher Stufe. Er ist die erste Aeußerung des aus einer langen Kette der verschiedensten Thätigkeiten

*) Die *passio* der Scholastik, das πάθος der peripatetischen Schule.

zusammengesetzten Fortpflanzungsgeschäftes; ja er ist ein integrirender Theil desselben, der die übrigen einleitet, vorbereitet, und die erste Zeit hindurch noch begleitet: ohne ihn können sogar die übrigen Theile dieses Geschäftes nicht in der nothwendigen Vollkommenheit vorgenommen werden" *). Ich habe wohl nicht nöthig, eingehend nachzuweisen, daß der Gesang des Vogels diesen seinen eigentlichen und primären Zweck nur erfüllen kann, indem er in der sinnlichen Urtheilskraft des anderen bestimmte Thätigkeiten hervorruft.

Die Thatsache von der wir reden, die Empfänglichkeit der sinnlichen Urtheilskraft für die Einwirkung musicalischer Töne, tritt übrigens, vielfachen seit alter Zeit bekannten Beobachtungen zufolge, auch bei manchen anderen Thieren hervor: so bei der Spinne, der Eidechse, dem Fische, dem Hunde, dem Elephanten, dem Pferde.

Beachte nur die wilde flüchtige Heerde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schaar:
Sie machen Sprünge, blöcken, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt;
Doch schallt nur die Trompete, oder trifft
Sonst eine Weise der Musik ihr Ohr,
Da siehst du, wie sie mit einander stehn,
Den wilden Blick verkehrt in sinnend Staunen
Durch süßer Töne Macht. Drum lehrt der Dichter,
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluthen:
Weil so verstockt, so hart, so wüthig nichts,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandle **).

Vier oder fünf andere Beispiele derselben Art wurden im Anfange des ersten Buches bereits erwähnt (19. S. 31).

500. Hiernach wird man es wohl kaum befremdend finden wollen, was wir am Schlusse des letzten Artikels aussprachen: daß nämlich auch im Menschen die sinnliche Urtheilskraft von den Tönen afficirt werde, und darum die Musik physiologisch und mit natürlicher Nothwendigkeit auf ihn einwirke. Wäre dem nicht so, dann wäre es alten Schriftstellern sicher nicht eingefallen, zu berichten, daß von den Pythagoräern durch die Musik „Fieber vertrieben, Wunden geheilt, Wahnsinnige wiederhergestellt" worden seyen, oder daß „die phrygische Tonart sehr wirksam sey, die Ischias (Hüftweh) zu heben" ***); dann bliebe es uner=
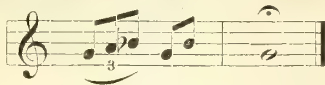
---

*) Die bisher angeführten Züge sind dem eben so verdienstvollen als interessanten Werke von Altum entnommen: „Der Vogel und sein Leben" (Münster 1868, 3. Aufl.) S. 105. 108. 112. 73.

**) Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 5, 1.
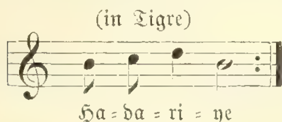
***) Vgl. Ambros, Bd. 1. S. 325. (Cit. 387.)

klärlich, daß der Ton der Orgel, wie Ambros bezeugt, „auf nervenschwache Personen so einwirken kann, daß sie ohnmächtig werden" *); dann würde es schwerlich jemals einer Mutter in den Sinn gekommen seyn, ihr Kind „in Schlaf singen" zu wollen; dann müßte, wo ein Kriegsheer zur Schlacht auszieht, mit Ausnahme der Signaltrompete jedes musicalische Instrument ganz überflüssig gefunden werden; dann müßten Züge wie dieser, daß „der auf einem Schiffe in Gefangenschaft gehaltene junge Eskimo Myuk sich durch ein kurzes Solfeggio

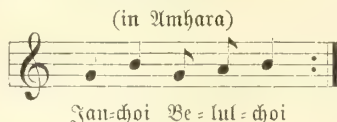


das er immer und immer wieder absang, zu trösten suchte", — oder daß „in den Ländern von Abessinien, wen ein Kummer drückt, sich durch unaufhörliches Herunterschreien einer kurzen Melodiephrase

(in Tigre)



(in Amhara)



so lange zu erleichtern sucht, bis er sich getröstet fühlt" **): solche Züge, sage ich, müßten dann der Psychologie als unlösbare Räthsel gelten. Auf Grund des Satzes dagegen von dem wir handeln, erklären sich die angeführten Erscheinungen, und alle ähnlichen, ohne Schwierigkeit.

Die drei ersten Klassen gehören ganz der physiologischen Ordnung an. Wirkt die Musik auf die sinnliche Urtheilskraft, dann werden von ihr, durch Vermittelung dieser Letzteren, auch bestimmte, ihrer Beschaffenheit entsprechende Regungen im niederen Strebevermögen erzeugt. Das Organ dieses Vermögens ist aber das Ganglien=Nervensystem, auch das vegetative, das organische, das splanchnische, das sympathische Nervensystem genannt. In diesem Nervensystem bringt folglich die Musik, mit der Strebethätigkeit die sie veranlaßt, eine Alteration hervor, eine Disposition bestimmter Art. Das nämliche Nervensystem ist aber zugleich dasjenige, von welchem sämmtliche Organe des vegetativen Lebens bedient werden und abhangen: es erscheint mithin ganz natürlich, wenn die Musik auf gewisse Vorgänge im leiblichen Organismus welche eben dem vegetativen Gebiete angehören, wie Einschlafen, Ohnmacht, und selbst Hebung mancher krankhafter Zustände, unter entsprechenden Bedingungen sichtbaren Einfluß übt.

Noch näher aber als die vegetative Seite, liegt der Musik auf eben diesem Wege das Gemüth des Menschen. Das niedere Strebevermögen

*) Ambros, Bd. 2. S. 67.

**) Forkel, Geschichte der Musik, 1. S. 94. (Bei Ambros, 1. S. 6 f.)

bildet ja eben den einen, wesentlichen Theil des Gemüths (498. S. 781); indem die Musik, wie wir eben bemerkten, mittelst der sinnlichen Urtheilskraft jenes afficirt, veranlaßt sie in dem Gemüthe die entsprechenden Regungen um so leichter, je mehr in dem Menschen die vernünftige Seite seiner Natur von der sensitiven abhängig ist.

§. 2.

Das Wesen und der Begriff der Musik.

Die Musik in ihrem Verhältnisse zur Poesie. Die Melodie. Der musicalische Rhythmus, ein wesentliches Element der Letzteren. Definition der Musik. Diese Kunst wirkt psychologisch-physiologisch. Zwei weitere Folgerungen.

501. Aus dem in dem Vorhergehenden festgestellten Satze begreift sich die Thatsache, deren wir im Anfange des zwölften Abschnittes gedachten: daß nämlich ehemals die Poesie und die Musik als eine einzige Kunst betrachtet, und die Erzeugnisse der Ersteren nicht gelesen, auch nicht einfach gesprochen, sondern mit Begleitung eines Instruments gesungen wurden. Die Musik gehört eben zur Poesie; sie bildet ein hervorragendes Mittel, oder vielmehr weitaus das vorzüglichste, die Poesie in ihrer Thätigkeit zu unterstützen, die Wirkung derselben sicherzustellen und bedeutend zu erhöhen: sie ist darum wie ein integrirendes Moment dieser Kunst. Allerdings kann die Poesie allein auftreten: sie besitzt auch ohne die Musik genügende Mittel, um jene Gefühle die sie beabsichtigt, wirksam anzuregen. Aber wenn mit diesen Mitteln noch die unmittelbare Einwirkung auf die sinnliche Urtheilskraft sich verbindet: wenn das Erzeugniß der Poesie nicht in todten Buchstaben, auch nicht durch gesprochene Worte uns vorgeführt, sondern in jener Weise, mit jenem Wechsel der Töne und des Zeitmaaßes, mit jener Geschwindigkeit, Ruhe, Langsamkeit, Erregtheit, welche je sein Inhalt und sein besonderer Zweck erheischt, vor uns gesungen wird: dann müssen die Gefühle um die es sich handelt, nicht nur viel sicherer, sondern auch in wesentlich größerer Intensität sich in uns erzeugen, viel mächtiger und tiefer unser Gemüth ergreifen. Ein Jeder weiß es ja aus eigener Erfahrung: „der Text eines Stückes mag noch so poetisch seyn, sein Eindruck ist matt im Vergleich mit jenem den es, durch Musik erwärmt, adäquat componirt und gesungen, hervorbringt" *).

Jede Leistung der Musik setzt sich, wie aus dem Gesagten schon hervorgeht, aus zwei wesentlichen Elementen zusammen: das eine ist das Werk der Poesie, der „Text"; das andere wird gebildet durch die Gesammtheit der tonischen Elemente, welche man „die Melodie" oder

*) Lasaulx, S. 131. (Cit. 338.)

„die (musicalische) Weise“ nennt. Das Wort Melodie bezeichnet also eine Folge gesungener Töne, welche sich eignet, den Ausdruck eines Erzeugnisses der Poesie zu unterstützen, und seine Wirksamkeit zu verstärken.

502. Es leuchtet von selber ein, daß eine Folge von Tönen für einen Zweck wie der eben bezeichnete unmöglich dienen kann, wenn in denselben, was ihre Dauer angeht, nicht ein nach richtigen Grundsätzen geregelter Wechsel hervortritt: daß mithin eine Melodie ohne Rhythmus nicht denkbar ist. Denn zunächst muß offenbar die wechselnde Länge und Kürze der Silben in dem poetischen Texte, der in diesem herrschende poetische Rhythmus beziehungsweise Numerus, in der Dauer der Töne die gebührende Berücksichtigung finden. Aber nicht das allein. Die natürliche Weise in welcher das lebendige, das nimmer ruhende Menschenherz empfindet; die wechselnde Klarheit der Vorstellungen in welchen die Gegenstände der Gemüthsregungen erfaßt werden sollen; die verschiedene Bedeutung dieser Gegenstände selbst; die hieraus hervorgehende verschiedene Stärke endlich der nach einander zu weckenden Gefühle: diese Momente insgesammt bringen es nothwendig mit sich, daß die Gefühle nicht alle von gleicher Dauer sind, sondern auch in dieser Beziehung Wechsel und Mannichfaltigkeit zeigen. Muß dieser Wechsel schon im Texte selbst hervortreten, so ist das offenbar bei der Melodie noch viel unerläßlicher. Ihre Elemente können unmöglich alle die gleiche Länge haben; vielmehr werden nothwendig kürzere Töne mit länger angehaltenen, rascher verstummende mit gedehnten fort und fort abwechseln. Und das Gesetz dieses Wechsels wird nicht der Zufall, nicht die Willkür seyn, noch auch eine bloß äußerliche Symmetrie; sondern die Natur und Eigenthümlichkeit der dem jedesmaligen Texte entsprechenden, durch diesen und die Musik hervorzurufenden Gemüthsregungen, und mittelbar die Besonderheit der Dinge die den Gegenstand der Letzteren bilden, wird denselben für jede Melodie bestimmen.

Wenn hiernach der musicalische Rhythmus nichts Anderes ist, als eben dieser, dem poetischen Rhythmus oder dem Numerus des Textes, und zugleich der Natur der dem Inhalte entsprechenden, durch die Musik zu fördernden Gefühle möglichst angemessene Wechsel in der Zeitdauer der einzelnen Töne, dann leuchtet von selbst ein, daß die Melodie ohne denselben nicht seyn kann, daß er vielmehr als ein wesentliches Element der Melodie, mithin als in ihrem Begriff enthalten, zu gelten hat.

503. Wollen wir das Wesen der Kunst von der wir reden, durch eine eigene Definition ausdrücken, so können wir hiernach sagen: Die Musik ist die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der Poesie durch die Melodie zu erhöhen. Hieraus ergibt sich

von selbst, daß die Musik in denselben drei Formen auftreten kann, die wir auch bei anderen Künsten, insbesondere bei der Poesie unterscheiden mußten: als religiöse, als civile, und als hedonische Kunst.

Auf Grund dieser Definition in Verbindung mit dem Früheren, läßt sich jetzt leicht und einfach die Weise bestimmen, in welcher die Leistungen der Musik das Gemüth des Menschen ergreifen und in Bewegung setzen. Ihre Wirksamkeit ist als psychologisch-physiologisch zu bezeichnen. Der Text des Musikstückes, das Erzeugniß der Poesie, afficirt das Gemüth auf jene Weise, die wir im zwölften Abschnitt (Kapitel 2) characterisirt haben; seine Wirkung wird dem Wesentlichen nach durch das höhere Erkenntnißvermögen vermittelt: das ist der psychologische Weg, das Gemüth des Menschen zu ergreifen. Das andere Element dagegen der musicalischen Leistung, die Melodie, wirkt zunächst und unmittelbar rein physiologisch. Sie wendet sich, nicht, wie die Poesie, durch Vermittelung der Vernunft und des höheren Strebevermögens, sondern direct und unmittelbar, an die sinnliche Urtheilskraft, und durch diese sofort an das niedere Strebevermögen, als den einen Theil des Gemüths, und erzeugt, insofern sie eben dem Inhalte und dem Zwecke des poetischen Textes vollkommen angepaßt ist, in diesem niederen Vermögen die nämlichen Regungen, welche ihrerseits die Poesie auf dem psychologischen Umwege herbeizuführen gleichfalls bestrebt ist.

Hieraus ergibt sich nun wiederum, weßhalb die Anlage zur Musik in vorzüglicher Weise von der Beschaffenheit des Nervensystems abhängig erscheint, namentlich des vegetativen oder sympathischen, welches das Organ des niederen Strebens, und unter dieser Rücksicht des Gemüthes ist; ferner, warum die Musik häufig stark erregend auf die Nerven wirkt, anhaltende, angestrengte Beschäftigung mit dieser Kunst aber leicht Ueberreizung und krankhafte Zustände derselben zur Folge hat. Anderseits tritt uns in der bezeichneten Weise des Wirkens der Musik der Grund entgegen, warum die Letztere in so hohem Maaße dem Mißbrauche offen steht, und so leicht entartet. Die zwei sensitiven Vermögen an welche sie sich wendet, und die sie mit physischer Gewalt ergreift, sind in der menschlichen Natur seit dem Falle Adams eben der materielle Sitz des Hanges zum Bösen, und das Werkzeug einer hervorragenden Klasse von Sünden.

§. 3.

Die Harmonie.

Der „homophone" und der „polyphone" vielstimmige Gesang. Der „technische" Rhythmus, im Gegensatze zu dem „natürlichen". Der selbständige, von der Melodie unabhängige Rhythmus, und seine physiologische Wirksamkeit.

504. Nichts liegt näher, als daß sich mehrere Stimmen zum Vortrage desselben Gesangstückes vereinigen. Dabei können alle dieselbe

Melodie singen: die Wirkung der Vereinigung wird nicht nur die physisch größere Stärke des Gesanges seyn, sondern in höherem Verhältniß als diese, wird auch die psychologisch-physiologische Wirksamkeit der Leistung zunehmen.

Aber eben diese Vereinigung einer größeren Anzahl von Stimmen macht es möglich, zu dem wesentlichen Momente dieser Wirksamkeit, der Melodie mit dem von ihr unlösbaren Rhythmus, ein weiteres hinzutreten zu lassen, nämlich die Harmonie.

„Es scheint beinahe nothwendig,“ lesen wir bei Sulzer, „daß ein einstimmiger Gesang, von einem ganzen Chor, der aus jungen und alten Sängern besteht, abgesungen, vielstimmig werde. Die Verschiedenheit des Umfanges der Stimmen führt ganz natürlich dahin, daß einige die Octaven, andere die Quinten oder Terzen der vorgeschriebenen Töne nehmen, sowohl aufwärts als abwärts, wenn sie die Höhe oder Tiefe so wie sie vorgeschrieben ist, nicht erreichen können. Dadurch aber entsteht eben der vielstimmige Gesang“ *). Insofern lediglich von der Harmonie der „homophonen“ d. h. jener Musik die Rede ist, wo außer der Hauptstimme die übrigen unselbständig sind, und dieselbe bloß harmonisch begleiten, kann diese Erklärung Sulzers genügen. Aber der eigentliche „polyphone“ Gesang, wie derselbe sich während der Zeit vom 13. bis zum 16. Jahrhundert nach und nach ausbildete, ist etwas tiefer aufzufassen.

„Alle polyphone Musik“, schreibt Ambros, „ist von der Melodie ausgegangen, schafft Melodie, lebt und webt in Melodie; ihre Harmonie ist eben nur das Resultat zusammenklingender Melodien“ **). Wenn mehrere Menschen, an Alter und leiblicher Organisation, an Character und Gemüthsart verschieden, denselben Gegenstand, den Inhalt des poetischen Textes und durch diesen das Object der durch denselben hervorzurufenden Gefühle, zu gleicher Zeit in lebendiger innerer Anschauung erfassen, so wird zwar dem Wesentlichen nach Ein und dasselbe Gefühl Alle bewegen, aber es wird sich in den einzelnen Gemüthern in verschiedener Weise schattiren. Geben nun Alle zugleich im Gesange ihren Empfindungen Ausdruck, so müssen die mannichfaltigen Schattirungen und Nüancen sich auch in den schon an sich, in Folge der vorher genannten Umstände, verschiedenen Stimmen wahrnehmbar ausprägen; es werden mehrere selbständige Melodien erklingen, die sich von einander unterscheiden, aber dabei wieder in sofern übereinstimmen — harmoniren — und sich zu einer höheren Einheit verbinden, als das dem Einen Gegenstande entsprechende Hauptgefühl, nur verschieden gefärbt, in einer Jeden klar hervortritt. Große Thatsachen, Wahrheiten von hoher Bedeutung, machen

*) Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, „Harmonie“.

**) Ambros, Bd. 4. S. 56. (Cit. 387.)

auf das Gemüth einen zu mächtigen, zu Vieles umfassenden Eindruck, als daß es möglich wäre, denselben vollständig in eine einzige Melodie zu fassen und nach außen zu setzen; nur durch eine in der bezeichneten Weise harmonirende Gesammtheit mehrerer Melodien läßt sich das einigermaßen erreichen. Aber eben eine solche Vielheit zusammenklingender Melodien wird auch das Gemüth des Hörers mit vollerer Kraft ergreifen, und in höherem Maaße, als die einzelne Melodie, die Wirksamkeit des Textes verstärken.

505. Bei der einfachen Melodie bleibt es naturgemäß dem oder den Singenden überlassen, den dem Texte entsprechenden Rhythmus, welcher wie wir sagten, von der Melodie unzertrennlich ist, zum Ausdruck zu bringen. Denn der Rhythmus bestimmt sich eben durch die Worte des Textes, durch die Besonderheit der Gedanken und Gefühle welche sich darin aussprechen, und den ganzen eigenthümlichen Zweck desselben: darin daß er diese Momente zu würdigen, und ihnen in der Rhythmik seines Vortrages vollkommen Rechnung zu tragen weiß, hat sich großentheils die Kunst des Sängers zu bewähren. Mit der Anwendung der Harmonie dagegen ergab sich sofort die Nothwendigkeit, daß der Rhythmus für jede Stimme genau fixirt, und zugleich mit den einzelnen Tonzeichen (Noten) der Melodie bestimmt angedeutet werde. Denn ohne dieses Verfahren würde sich offenbar die Uebereinstimmung nur äußerst schwer, und in den seltensten Fällen erreichen lassen. So führte die Ausbildung der Polyphonie von selbst zu jener Methode, welche die Dauer jedes einzelnen Tones nach einem einheitlichen Zeitmaaße mit mathematischer Genauigkeit festsetzt und den Sängern vorzeichnet. Und in dieser Methode liegt das characteristische Merkmal, durch welches die „mensurirte“ Musik der „natürlichen“ gegenübersteht*). In der Letzteren sind vom Componisten nur die Töne fixirt, während der jedem einzelnen zu gebende Nachdruck und seine Zeitdauer dem Urtheile der Sänger und ihrer Sorgfalt anheimgegeben bleibt: eben unter dieser Rücksicht kann der in dem musicalischen Vortrage herrschende Rhythmus als „freier“ oder „natürlicher“ bezeichnet werden. In der mensurirten Musik hingegen erscheint mit der Melodie auch der „Tact“, mit den Tönen auch die Dauer derselben genau bestimmt, und so herrscht in derselben der „gebundene“ oder „künstliche“ Rhythmus. Vielleicht wäre, statt der letzten Bezeichnung, der Ausdruck „technischer“ Rhythmus vorzuziehen; denn wie wir schon andeuteten, eigentliche „Kunst“ bewährt der Sänger weit mehr bei der natürlichen Musik, als bei der mensurirten.

506. Mit der Aufnahme der mensurirten Musik war aber einer

---

*) „Musica mensurabilis“, „cantus longis brevibusque temporibus mensuratus“, und anderseits „Musica plana“ oder „naturalis“.

Abirrung von der eigentlichen Aufgabe der Musik der Weg geöffnet. Indem nämlich bei ihr die Bestimmung der Dauer jedes Tones ausschließlich in der Hand des Tonsetzers lag, war diesem die Freiheit gegeben, bei der Feststellung des Rhythmus den Text des Gesangstückes und dessen besonderen Zweck mehr oder weniger unberücksichtigt zu lassen, und den Rhythmus für sich, als ein selbständiges Moment für die Wirkung auf das Gefühl geltend zu machen. Regelmäßigkeit und Symmetrie sind Eigenschaften, welche nicht bloß der Vernunft, sondern auch den niederen Vermögen zusagen, und insbesondere die Phantasie und die sinnliche Urtheilskraft zu lebhafter Thätigkeit mächtig reizen. In Folge dessen wirkt der nach irgend einem bestimmten Gesetze geordnete Wechsel kurzer und langer Töne naturgemäß an und für sich schon, unabhängig von einer Melodie, sehr fühlbar erregend auf das niedere Strebevermögen und das sympathische Nervensystem. Einen Beweis hierfür bieten die unter sich ganz gleichtönigen Klänge der Trommel, bei denen ja von einer eigentlichen Melodie nicht die Rede seyn kann: sobald dieses Instrument in regelmäßigem Tacte geschlagen wird, muß ein Jeder die angedeutete Wirkung wahrnehmen. Aus dem nämlichen Grunde empfindet man bei hervorstechenden leicht fortrauschenden Rhythmen immer einen unwillkürlichen Trieb, den Tact mitzuschlagen, die Melodie mitzusingen; und, wie Lasaulx sich etwas drastisch aber bezeichnend ausdrückt, eine lebhafte Tanzmusik fährt bis in die Beine. Unter solchen Umständen erscheint der Rhythmus fast wie eine elementare Naturgewalt; von der Melodie unabhängig, nur noch an den Ton gebunden, afficirt er nicht bloß, wie es ja auch die Melodie thut, unmittelbar und zunächst, sondern nahezu ausschließlich die niederen Vermögen und den leiblichen Organismus.

Dieses neue Moment, sagen wir, der selbständige Rhythmus, erschien mit der Entwickelung des mensurirten Gesanges und des technischen Tactmaaßes in die Musik eingeführt. Konnte dasselbe immerhin, im rechten Geiste gehandhabt, die Aufgabe dieser Kunst fördern, so war es doch offenbar eben so sehr dazu angethan, derselben neue Irrwege zu öffnen.

Zweites Kapitel.

Der liturgische Gesang.

507. Der allgemeinen im ersten Kapitel gegebenen Definition entsprechend, haben wir die Musik insofern dieselbe als religiöse Kunst auftritt, zu betrachten als „die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der religiösen Poesie durch die Melodie zu erhöhen". Ihrem Wesen nach erscheint die religiöse Musik hiernach an die öffentliche liturgische Thätigkeit

der Kirche keineswegs ausschließlich gebunden; und es unterliegt keinem Zweifel, daß sowohl der einzelne Christ für sich, als Versammlungen von rein privatem Charactek diese Kunst nach ihrem vollen Begriffe ausüben können. Nicht minder offenbar ist aber, einerseits, daß die Kirche, als „die Dienerin Christi und die Verwalterin der Geheimnisse Gottes" (1. Cor. 4, 1), sich im eigentlichsten Sinne des Wortes berufen und verpflichtet sehen muß, die Kunst um die es sich handelt, zu pflegen, und sie bei ihren liturgischen Handlungen zu verwerthen, sowie anderseits, daß die Kirche diese ihre Aufgabe zu allen Zeiten klar erkannt, und derselben soviel an ihr lag, treu zu entsprechen sich bemüht hat. Thatsächlich sind in Folge hiervon die Ausdrücke „religiöse Musik" und „liturgische Musik" fast wie synonym; und jedenfalls genügt die Wissenschaft der schönen Künste ihrer Aufgabe vollständig, wenn sie statt der Gattung, statt der religiösen Musik nämlich, jene Art ins Auge faßt, durch welche die Erstere in der Wirklichkeit fast ausschließlich vertreten erscheint.

Wir handeln also in diesem Kapitel von jenem Gesange, welcher bei den liturgischen Handlungen, d. h. zunächst bei der solennen Feier der heiligen Messe, bei den von der Kirche angeordneten „Tagzeiten", und was die übrigen Formen des öffentlichen Gottesdienstes betrifft, bei jenen zur Anwendung kommen kann, für welche der „Text" von der Kirche festgestellt und vorgeschrieben ist. Insofern es außer diesen allerdings noch liturgische Anlässe gibt, bei welchen mit Gutheißung der Kirche religiöse Lieder, auch in der Landessprache, zum Vortrage kommen, welche nicht den liturgischen Büchern entnommen sind, werden die für Compositionen dieser Art festzuhaltenden Grundsätze schon in jenen enthalten seyn, die wir in Rücksicht auf den eigentlich liturgischen Gesang auszusprechen haben.

§. 1.

Anforderungen, welche die Aesthetik an jede liturgische Musik stellen muß.

Die liturgische Musik hat wesentlich vom Texte abhängig zu seyn, und sich diesem innig anzuschließen. Nothwendige Eigenschaften derselben, die sich hieraus ergeben. Drei weitere Folgerungen.

508. Indem er der Tage gedenkt die er, unmittelbar nach dem Empfange der heiligen Taufe, an der Seite des Ambrosius in Mailand verlebte, schreibt, zu Gott dem Herrn redend, der heilige Augustin. „Damals konnte ich nicht satt werden, in unsagbarer Seligkeit die Tiefe deines Rathschlusses für das ewige Heil der Menschheit bei mir zu erwägen. Mit welcher Macht ergriff mich der andächtige Gesang deiner Gemeinde, wie viel habe ich geweint bei deinen Hymnen und Liedern!

Mit dem Gesange der in meine Ohren strömte, ergoß in meine Seele sich deine Wahrheit, und es entbrannte mir in heißer Andacht das Herz; da strömten dann meine Thränen, und es war mir so wohl dabei" 374). Eingehender noch als in diesen Worten, finden wir die Wirkungen des liturgischen Gesanges characterisirt in einer Schrift, die nur wenig jünger seyn dürfte, als die „Bekenntnisse" des großen Bischofs von Hippo. Der liturgische Gesang, heißt es dort, „regt die Seele an, das zu lieben und zu umfassen, was die musicalischen Weisen feiern. Er beschwichtiget die Regungen der Sinnlichkeit; er vertreibt die bösen Gedanken, welche unsere unsichtbaren Feinde in uns wachrufen; er ist für unsere Seele wie ein erquickender Thau, der sie befruchtet zu gottgefälligem Streben; er stärkt den Streiter Gottes zu hochherzigem Muthe im Leiden, und wird dem frommen Christen heilende Arznei in jedem Schmerz dieses Lebens. Er ist jenes ‚Schwert des Geistes', mit welchem nach der Mahnung des Apostels (Eph. 6, 17) der Streiter Christi gegen seine unsichtbaren Feinde sich waffnen soll: denn das Wort Gottes, magst du es nun bloß bei dir erwägen, oder es singen, oder es im Gesange vortragen hören, verscheucht die bösen Geister. Kurz, was immer der Seele dienen kann, sie zu fördern in der Uebung der Tugend und der Gottesfurcht, gewährt dem guten Christen der liturgische Gesang" *).

Wie diese Characteristik der von uns gegebenen Definition der religiösen Musik vollkommen entspricht, so wird von der wissenschaftlichen Theologie die eine wie die andere bestätigt. „Wer zur Förderung der Andacht singt," lehrt Thomas von Aquin, „der erwägt den Inhalt des Textes mit größerer Aufmerksamkeit: einerseits, weil er bei den Worten länger verweilt; anderseits weil, um mit St. Augustin zu reden, ‚alle Gefühle unseres Herzens, je nach ihrer Verschiedenartigkeit, mit bestimmten Modulationen des tonischen Vortrags und des Gesanges in einer, ob auch unerklärlichen, Verwandtschaft stehen, in Folge deren sie durch eben diese Modulationen in unserer Seele wachgerufen werden'. Und ganz das Nämliche gilt von denen welche dem Gesange zuhören. Und ob unter diesen auch Manche sind, welche den Text des Gesanges nicht verstehen: sie wissen doch, warum der Gesang aufgeführt wird, nämlich zur Verherrlichung Gottes; das genügt aber, auch bei ihnen die Andacht zu fördern. Die Melodie bildet" mithin „ein geeignetes Mittel, die Gefühle

---

*) Responsiones ad orthodoxos de quibusdam necessariis quaestionibus, quaest. 107. (Migne, Patrol. graec. tom. 6. col. 1354.)

Als ein Werk des heiligen Justin des Märtyrers, dem sie ehemals zugeschrieben wurden, können diese in griechischer Sprache gearbeiteten „Beantwortungen" sicher nicht gelten; nach Prudentius Maranus wurden sie wahrscheinlich in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts verfaßt.

der Ehrfurcht vor Gott und der Andacht in dem Gemüthe der Menschen zu beleben: und die Kirche thut wohl daran, daß sie beim Gottesdienste sich des Gesanges bedient, um so der menschlichen Schwäche zu Hülfe zu kommen, und die Christen wirksamer zur Andacht zu stimmen" 375).

509. Nachdem wir hierdurch die Wirkungen, und in diesen den wesentlichen Zweck des liturgischen Gesanges festgestellt haben, sind wir im Stande, die Frage zu beantworten, wie derselbe beschaffen seyn müsse. Denn eben nach seinem Zwecke bestimmt sich ja immer das Mittel, und nach den Wirkungen welche eine Kunst zu beabsichtigen hat, die Eigenschaften die in ihren Leistungen hervortreten müssen. Nach einem alten Manuscript des Klosters St. Gallen soll der liturgische Gesang so beschaffen seyn, daß „das Opfer des Lobes welches durch denselben Gott dem Herrn dargebracht wird, ihm lieb und werth, den Engeln wohlgefällig und angenehm ist, und allen Menschen zur Freude und Erbauung gereicht: indem es nämlich diese zur Andacht und zu bußfertiger Gesinnung stimmt, sie anregt die Worte der heiligen Schrift zu beherzigen, und ihre Seele emporhebt zur Betrachtung der Geheimnisse Gottes" *). Aber diese Forderung ist etwas zu allgemein gehalten; versuchen wir, sie bestimmter auszudrücken.

Wie bei allen Gefühlen, so ist auch bei den religiösen das Vorzüglichere und Wesentlichere, und dasjenige worauf es eigentlich ankömmt, nicht die Regung des sinnlichen Strebevermögens, sondern jenes Element derselben, dessen Princip das höhere Strebevermögen bildet. Dem ganz entsprechend, muß auch unter den zwei Momenten aus denen sich die Leistung der religiösen Musik zusammensetzt, als das erste und vorzüglichere das Werk der Poesie, der liturgische Text gelten, die Melodie dagegen als das untergeordnete, secundäre. Denn diese regt zunächst unmittelbar die niederen psychischen Vermögen an (Kap. 1), während der Text sich vorzugsweise an das höhere Erkennen wendet. Eben das liegt schon in der von uns gegebenen Definition, nach welcher die religiöse Musik nicht etwa die Wirksamkeit des Textes zu ersetzen, sondern bloß sie zu *erhöhen* berufen ist. Hieraus ergibt sich die principielle Forderung: *Die liturgische Musik hat wesentlich vom Texte abhängig zu seyn: ihm soll sie entsprechen, an ihn sich innigst anschmiegen, mit ihm sich zu einer ausdrucksvollen Einheit verbinden.*

Sie wird das, wenn sie in ihrer Art denselben Geist athmet, von welchem die liturgischen Texte getragen erscheinen. Die Letzteren sind großentheils der heiligen Schrift entnommen; diejenigen welche anderen

*) Ex Cod. MS. Monasterii S. Galli in Helvetia, cista V. n. 89. (S. Gregor. M. opp. omn. ed. Galliccioli, tom. 11. pag. 347.)

Ursprunges sind, tragen das gleiche Gepräge wie die Worte der heiligen Schrift: sie enthalten wie diese das Wort Gottes, und sind ihrer unvergleichlichen Darstellungsweise mit seltenem Geschick nachgebildet. Die einen wie die anderen aber bringen in unübertrefflicher Weise die Ehrfurcht vor der Majestät des Allerhöchsten, sowie alle weiteren übernatürlichen Gefühle zum Ausdruck, mit welchen die Christenheit das „Mysterium Fidei", das Opfer des Leibes und Blutes des Herrn feiern, von denen sie erfüllt seyn soll, so oft sie sich am „Throne der Gnade" versammelt, um ihr Lob und ihren Dank, ihre Anbetung und ihre Liebe, ihre Reue und ihre Gebete um die Gnade des heiligen Geistes und um Erbarmung, der allerheiligsten Dreifaltigkeit darzubringen. Einfachheit und Würde, volle Natürlichkeit, Ruhe und männlicher Ernst, ergreifende Kraft und Salbung, Adel und Großartigkeit, Erhabenheit, das sind in Folge hiervon die characteristischen Vorzüge der liturgischen Texte. Nicht nur, diese Vorzüge nicht zu übertönen, sondern dieselben in erhöhtem Maaße hervortreten zu lassen und fühlbar zu machen, dazu müssen folglich die Melodien angethan seyn. Sie sind das aber nur dann, wenn sie dieselben gleichfalls besitzen. Einfach und natürlich soll mithin die liturgische Musik seyn, ruhig und ernst, männlich fromm, kraftvoll, edel, großartig, andächtig, zu ehrfürchtiger Sammlung, und innigem, vertrauensvollem Beten stimmend 376).

510. Als ungeeignet und unzuläßig dagegen wäre jede Musik zu bezeichnen, welche nicht sich vom Texte, sondern diesen von sich selber abhängig machte, und in Folge dessen das Verstandenwerden der Worte, statt es zu fördern, hinderte oder erschwerte. Ein Hauptgrund welcher sowohl auf dem Concil zu Trient, als unmittelbar nach demselben von dem heiligen Carl Borromäus, in der von Pius IV. mit der Untersuchung der Frage über den liturgischen Gesang betrauten Commission, gegen die mensurirte Musik geltend gemacht wurde, bestand darin, daß durch die Letztere die Worte des Textes unverständlich würden*). Und eben diese Forderung, daß die Melodie der Deutlichkeit des Vortrages keinen Eintrag thun, und die liturgischen Texte vollkommen verständlich bleiben sollen, betonen um dieselbe Zeit mit besonderem Nachdruck die Synoden zu Mailand und zu Toledo 377).

Als ungeeignet und unzuläßig wäre noch entschiedener jede Musik zu bezeichnen, welche vor dem von der Kirche festgestellten und strenge vorgeschriebenen liturgischen Texte nicht einmal soviel Achtung bewiese, daß sie sich herausnähme, sey es durch Weglassen von Worten oder Sätzen, sey es durch Hinzufügen neuer Worte, denselben zu ändern. Wenig besser als das Hinzufügen neuer Worte, wäre offenbar auch das

---

*) Vgl. Ambros, Bd. 4. S. 16. 21. (Cit. 387.)

mehrfache Wiederholen solcher, die im liturgischen Texte schon stehen. Die Kirche hat mit Recht das Gesetz erlassen, daß bei der Feier der heiligen Messe sowohl, als bei den anderen vorzüglicheren Functionen, ausschließlich und genau die von ihr festgestellten Formularien zur Anwendung zu kommen haben, und zugleich mit energischer Schärfe jede Abänderung derselben, jedes Hinzufügen oder Weglassen untersagt*).

Als unbrauchbar und unzuläßig müßte drittens überhaupt alle Musik gelten, welche es als ihren eigentlichen Zweck ansähe, den Zuhörern ästhetischen Genuß zu bieten. Eine solche vergäße nicht allein ihre wesentliche Bestimmung, — und hörte dadurch auf, religiöse Musik zu seyn, — sondern sie träte mit ihrer Bestimmung in Widerspruch. Statt die Wirksamkeit des liturgischen Textes zu erhöhen, würde sie diese paralysiren, statt die Andacht zu fördern, dieselbe stören und wirksam beeinträchtigen. „Jene Musik," lehrt Thomas von Aquin, „welche darauf ausgeht, ästhetischen Genuß zu gewähren, zieht das Gemüth ab von der Aufmerksamkeit auf den Text" 375).

§. 2.

Die Schöpfung Gregors des Großen.

Der Gregorianische Gesang entspricht in der vollendetsten Weise allen Anforderungen der Aesthetik: Ambros, Carriere, Thibaut, Forkel, die Berliner Musikzeitung, und nochmals Ambros und Carriere. Der Gregorianische Gesang allein ist im eigentlichen Sinne der liturgische Gesang der Kirche: Benedict XIV. Die Musik Gregors des Großen ist überdies die einzige Grundlage, auf welcher die gesammte europäisch-abendländische Kunstmusik sich entwickelt hat.

511. Die in dem vorigen Paragraphen entwickelten Forderungen enthalten die Grundsätze, welche in jeder liturgischen Musik herrschen müssen. Es ist einer der hervorragendsten Beweise für das Walten des Geistes Gottes in seiner Kirche, daß die Letztere bereits im sechsten Jahrhundert ihres Bestehens ein musicalisches System zur Vollendung zu bringen vermochte, welches jenen Grundsätzen durch und durch und in jeder Beziehung entspricht; auf Grund dessen sie darum sich vollkommen berechtigt sieht, der nicht mehr irdischen Gesänge der Engelchöre und der Verklärten am Throne Gottes gedenkend, alljährlich am Gedächtnißtage der Kirchweihe zu singen:

---

*) Pius V. Const. *Quo primum tempore*, pridie Idus Iul. 1570. *Quod a nobis*, VII. Idus Iul. 1568.

Nie rastend durch die Gottesstadt
Tönt Jubellied und Wonneklang,
Des Einen und Dreifaltigen Ruhm
Preist stets der Seligen Lobgesang:
Mit Sions Hymnen steigt empor
Wetteifernd unser Hochgesang*).

Wir haben nicht nöthig zu sagen, daß wir von jenen Melodien reden, die nach dem Namen eines großen Papstes und Kirchenlehrers genannt werden. Ein neuerer Dichter schließt sein Sonett „Gregor der Große" mit diesen Versen:

Du fügtest zu Gebet und Wort die Weisen
Erhabenen Gesanges, würdige Laute,
Durch die den Herrn die Engel selber preisen**).

Solange es eine Kirche Gottes auf dieser Erde gibt, wird der Name dieses „unvergleichlichen Mannes" ***) niemals der Vergessenheit anheimfallen: hätte er selbst nichts Anderes geleistet, allein schon in dem hohen Werthe dieser von ihm vollendeten „Weisen erhabenen Gesanges" läge dafür die volle Bürgschaft.

Daß wir mit Recht so reden, davon würde sich ohne Zweifel am entschiedensten der überzeugen, welchem es gegeben wäre, einige Zeit in Regensburg, Cöln, Münster oder Prag zu verweilen, und dort in den Domkirchen, beziehungsweise in der Kirche des Benedictinerstiftes Emmaus, die Gregorianischen Melodien, im rechten Geiste vorgetragen, selbst zu vernehmen. Insofern dieses geeignetste Mittel Vielen nicht zu Gebote steht, bleibt uns nur übrig, unseren Satz durch Zeugnisse glaubwürdiger Gewährsmänner zu erhärten. Und solcher Zeugnisse, und zwar vollkommen unparteiischer, gibt es nicht wenige.

512. Ambros und Carriere rühmen an der Musik Gregors des Großen ihre „hohe Würde, ihre großartige Einfachheit und eindringliche Kraft" †). Für die liturgischen Handlungen, versichert uns der Erstere

---

*) Sed illa Urbs coelestium
Semper resultat laudibus,
Deumque trinum et unicum
Iugi canore praedicat:
Illi canentes iungimur,
Almae Sionis aemuli.

Breviar. Rom. Com. Dedicat. Eccles. ad Laud. (Die Uebersetzung nach Schlosser.)

**) Johannes Schrott, Bienen, S. 93.

***) *Incomparabilis vir* heißt Gregor der Große im römischen Martyrologium am 3. September, dem Jahrestage seiner Weihe zum Bischof.

†) Ambros, Bd. 2. S. 67. (Cit. 387.) Carriere, 3, 1. S. 94. (Cit. 339.)

(a. a. O.) überdies, „läßt sich eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singweise kaum denken. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum," im Benedictus; „der Ton feierlichen innigen Gebetes in der Präfation, im Pater noster. In den Choralen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng, wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere, hinstellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in colorirten Tongängen sich ergehenden Intonationen des Ite Missa est, des Alleluja: ist es stets Ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht."

Fast vier Jahrzehnte bevor Ambros dieses schrieb, hatte Anton Friedrich Justus Thibaut († 1840), eben so berühmt als Kenner der classischen Musik wie als Rechtsgelehrter, in seiner Schrift „Ueber die Reinheit der Tonkunst" *) „die großen Urgesänge welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden", als „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen" bezeichnet, „welche in den schönsten Urzeiten vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effect berechneten neueren Compositionen". Und ein Vierteljahrhundert vor dem Heidelberger Juristen hatte abermals ein Protestant, zugleich ein großer Verehrer Bach'scher Musik, der um die Tonkunst hochverdiente Musikdirector an der Universität zu Göttingen Johann Nicolaus Forkel († 1828), über die Gregorianische Musik sich also ausgesprochen. „Sie hat nun" (1801) „schon volle zwölf Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden. Schon diese lange Dauer der Gregorianischen Singart allein ist ein Merkmal, daß sie die wahren zu einem allgemeinen Volksgesang erforderlichen Eigenschaften in sich haben müsse, wenn es sich auch nicht aus der Natur der Sache darthun und begreiflich machen ließe. Was sich durch so viele Jahrhunderte, und gerade durch solche, in welchen in der Kunst zu der es gerechnet werden muß, die mannichfaltigsten Aenderungen und Verbesserungen gemacht worden sind, unverändert erhalten kann, das muß einen unzerstörbaren Werth in sich haben" **).

Vollkommen bestätigt, und zugleich begründet, erscheinen diese zwei Zeugnisse in einem dritten, welches gleichfalls protestantischen Kreisen entstammt. „In künstlerischer Hinsicht müssen wir bekennen," so heißt es in einem Referat der Berliner Musikzeitung, „daß die Gregorianischen Gesänge bei aller Einfachheit und Einheit, die sich in dem kirchlichen

*) Heidelberg 1825. — 5. Aufl. 1874.

**) Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 2. (Leipzig 1801) S. 166.

Character concentrirt, eine große Mannichfaltigkeit offenbaren; mehr noch, daß die Melodien den Sinn des Textes auf das Genaueste wiederspiegeln, daß beide, Text und Melodie, stets vollkommen Eins, wie aus Einem Gusse geflossen sind . . Die höchste Aufgabe des Gesanges ist die, die Gefühle des Herzens in Tönen zu offenbaren, und gleiche Gefühle in den Herzen der Zuhörer zu erwecken. Diese Aufgabe erreicht der Gregorianische Gesang vollkommen. Er wird daher stets bei jedem wahren Musikkenner seinen inneren Werth behaupten, wenn er auch in den neueren Zeiten in der katholischen Kirche*) fast durchweg verkannt und mißkannt worden ist. Freilich, wer den Culminationspunkt der Gesangkunst in Bravour-Arien sucht und findet, der findet im Gregorianischen Gesange schwerlich Befriedigung. Wer aber ohne Vorurtheil auf das innere Wesen der Musik, auf ihren Zweck, namentlich den religiösen, kirchlichen blickt, der wird zugeben müssen, daß die Gregorianischen Gesänge unvergleichlich dastehen"**).

„Ihre innere Lebenskraft" — wir geben wieder dem jüngsten Geschichtschreiber der Musik, August Wilhelm Ambros, das Wort: um so lieber, als auch Moriz Carriere die Stelle werthvoll genug gefunden, sie fast unverkürzt aufzunehmen, und dadurch seine volle Zustimmung zu ihrem Inhalt ausgesprochen hat; — „die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen, und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen: während sie doch anderseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten, und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt; sie hat sich an seinen Melodien, von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Fauxbourdon an, bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastyle herangebildet. Und, wunderbar genug, neben den höchsten Resultaten, welche von den begabtesten Geistern in jahrhundertelanger Arbeit auf diesem Gebiete gewonnen worden sind, steht die Gregorianische Melodie in ihrer einfachsten Urgestalt nicht als rohe erste Kunststufe, sondern als ein Gleichberechtigtes da; nach dem hinreißenden seraphischen Stimmengewebe eines Kyrie von Palestrina ergreift das ganz einfache ‚Gloria in excelsis

---

*) Aber nie und nimmer von der katholischen Kirche.

**) Dieses wie die zwei vorausgehenden Zeugnisse sind der Abhandlung entnommen: „Choral und Liturgie . . Von einem Benedictinermönche des Klosters St. Martin zu Beuron" (Schaffhausen 1865) S. 70 f. Der verdiente Verfasser hat leider die Quelle namentlich des letzten Zeugnisses zu wenig genau angegeben.

Deo' aus dem Munde des Priesters mit dem Tone majestätischer Größe und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, werth, die Herrlichkeit des Allerhöchsten zu verkünden. Das Mittelalter sah in diesen Melodien geradezu Werke göttlicher Inspiration. Der Diacon Paulus hatte versichert, auf der Schulter des schreibenden Papstes die himmlische Taube sitzen gesehen zu haben; für die Maler wurde diese sein Wahrzeichen" *).

513. Für den katholischen Christen freilich bedarf es, damit er sich bestimmt sehe, den Gregorianischen Gesang zu ehren und hochzuschätzen, weder der eigenen Erfahrung, noch der Garantie sachverständiger Meister. Ihm genügt hierfür die historische Thatsache, daß die Kirche Gottes diese Musik aus ihrem innersten Geiste erzeugt, und sie seitdem ununterbrochen antonomastisch als die ihre betrachtet und behandelt hat: zumal, wenn er diese Thatsache der Geschichte, und dazu noch unseren Satz, daß die Gregorianischen Weisen für die liturgischen Handlungen mehr als irgend welche andere Musik sich eignen, durch die authentische Erklärung der obersten Hirten der Kirche besiegelt sieht.

„Der Gesang der Kirche ist derjenige, den nach den Grundsätzen der Tonkunst auszubilden und zu vervollkommnen Gregor der Große, Unser heiliger Vorfahr, dem Zeugnisse der Geschichte zufolge keine Mühe gescheut hat. Dieser Gesang ist es, welcher in dem Herzen der Gläubigen die Andacht und die Gefühle der Frömmigkeit wachruft; dieser ist es mit Einem Worte, den alle gottesfürchtigen Christen, wenn er nur in der rechten Weise und mit Würde vorgetragen wird im Hause Gottes, am liebsten hören, und den sie dem mensurirten Gesange mit Recht vorziehen. Die Mönche haben denselben einst vom Säcularclerus gelernt; aber sie geben sich alle Mühe, ihn bei den liturgischen Handlungen mit Sorgfalt und Präcision zu handhaben, indeß manche Weltpriester ihn nachläßig und geistlos vortragen: und das ist vorzugsweise der Grund, weßhalb das Volk lieber die Kirchen der Ordensleute aufsucht, als jene wo der Dienst von Weltpriestern verrichtet wird" 378). Mit diesen Worten, in seiner Encyclica vom 19. Februar 1749, hat Benedict XIV. das Urtheil der Kirche über den Gregorianischen Gesang mit der vollsten Klarheit ausgesprochen.

514. Bewunderer und warme Freunde der profanen Tonkunst, welche die Melodien von denen wir reden, vielleicht schwerfällig und langweilig finden, — großentheils wohl nur darum, weil sie dieselben nicht recht kennen, oder sie nie gut vortragen gehört, — sollten nicht übersehen, daß auch jene Musik von welcher sie sich hingerissen fühlen, ihre Wurzeln lediglich in der von der Kirche begründeten und gepflegten Tonkunst hat. Denn in den römischen Singschulen, deren erste

---

*) Ambros, Bd. 2. S. 67 f. (Cit. 387.)

im Anfange des vierten Jahrhunderts der Papst Silvester gründete, stellten sich allem Anscheine nach jene Tonreihen fest, welche man mit dem Namen der „authentischen", d. h. der ächten, ursprünglich von der Kirche sanctionirten zu bezeichnen pflegt; und diese haben, mit den etwa dreihundert Jahre später von Gregor dem Großen hinzugefügten „Seitentönen" oder „plagalischen" Tonarten, bis tief in das 17. Jahrhundert herein das Fundament aller musicalischen Composition gebildet*).

Und „der Gregorianische Gesang", so bezeugt uns Ambros bei einer anderen Gelegenheit, „hat in Italien und Frankreich, in Deutschland und England den Boden bereitet, daß die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte: wie denn die Kirche überhaupt die Solidarität der europäischen Cultur auch sonst begründet hat**). Es ruhte auf dem Gregorianischen Gesange ein eigener Segen: die Länder welche ihn annahmen und die wir eben genannt, waren alle berufen, Pflegestätten der Musik zu werden, wo sie wie im Wetteifer gefördert wurde, und wunderbar gedieh. Die spanische Halbinsel wo der römische Gesang erst spät, unter Alphons V. und Gregor VII. Eingang fand, hat sich in der Tonkunst bis heute stets an Fremdes gelehnt, an die Weise der Niederländer, der Italiener: es gibt eine specifisch spanische Malerschule, eine specifisch spanische Poesie, aber keine specifisch spanische Kunstmusik . . . Im Gregorianischen Gesange fand das Mittelalter einen gegebenen Stoff zu musicalischer Uebung: er wurde der cantus *firmus*, der ‚feste' Gesang, oder der *tenor*, die ‚feste Bestimmung', welche durch schmückendes Ueberbauen mit dem harmonischen Gefüge einer zweiten, dritten, oder noch mehrerer Stimmen, zu kunstvollen reichen Musikstücken Anlaß bot, ohne daß an sie selbst getastet werden durfte. Die Gregorianische Melodie war der Kern, um den alles Andere krystallisirend anschoß, im Gregorianischen Gesange lag alle Ordnung der Musik" ***).

Muß es jedenfalls ein überaus gediegener Kern seyn, der für einen solchen Reichthum eben so schöner wie mannichfaltiger neuer Bildungen als ausschliesßlicher Mittelpunkt zu dienen sich geeignet erwies; ein mit ganz einzig dastehender Genialität fixirtes System, welchem mehr als ein volles Jahrtausend hindurch die größten Geister sich willig beugten: dann kann wohl einzig der Mangel an Einsicht eine Entschuldigung bilden für den, welcher die Schöpfung des „unvergleichlichen Papstes" geringschätzen zu sollen glaubt.

---

*) Vgl. Ambros, Bd. 2. S. 13. 45.
Was die erwähnten „authentischen" Tonarten betrifft, so werden dieselben übrigens auch wohl von dem heiligen Ambrosius hergeleitet.

**) Von Ambros unterstrichen.

***) Ambros, Bd. 2. S. 121 f. (Cit. 387.)

§. 3.

Der polyphone Gesang im Geiste der römischen Schule.

Die Anwendung desselben bei den liturgischen Handlungen ist zuläßig; sein hoher ästhetischer Werth. Warum sich deßungeachtet der einfache Gregorianische Choral mehr empfehle, und nach welchen Rücksichten, in Verbindung mit diesem, polyphone Compositionen zur Anwendung kommen können.

515. Neben dem alten Gregorianischen Choral gibt es übrigens noch eine andere Singweise, deren Anwendung bei den liturgischen Handlungen die Genehmigung der Kirche erlangt hat, welche darum gleichfalls als den im ersten Paragraphen gestellten Forderungen entsprechend gelten muß: das ist jener „polyphone" Gesang, welcher sich auf der Grundlage des Gregorianischen entwickelte, und während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den großartigen Schöpfungen Palestrina's seine Vollendung erreichte*). Aber, das bitten wir den Leser zu beachten, einzig insofern er dem Geiste Palestrina's vollkommen treu bleibt, und auch jenen Fehler vermeidet, den wir an einer anderen Stelle (S. 393) gerügt haben, nur in sofern sagen wir von dem polyphonen Gesange, daß er den Forderungen der Aesthetik an die liturgische Musik genüge, und die Billigung der Kirche gefunden habe.

Palestrina's Musik, sowie die seiner Zeit- und Kunstgenossen und seiner Nachfolger — mit Einem Namen bezeichnet man sie als die „römische Schule" — ist ihrer ganzen Bestimmung nach „Musik für die Kirche, für den Gottesdienst, für das Kirchenjahr mit dem reichen Kranze seiner Feste, mit seinen Festzeiten, mit seinen Tagen der Trauer, der Tröstung, des Jubels, der Weihe, des Dankes, der Anbetung. Sie ist nicht ein äußerlich herangebrachter Schmuck für alle diese reichen, mannichfachen liturgischen Einrichtungen, sie fügt sich ihnen ein als integrirender Bestandtheil. Aus den Bedürfnissen der Liturgie der Kirche hervorgegangen, durch die Liturgie ausgebildet, und nur innerhalb der Liturgie lebendig und wahr und nur dort an der rechten Stelle, wurzelt der Styl dieser Musik in dem uralt geheiligten Gregorianischen Gesange, aus welchem er wie eine Lichtblume emporblüht, in den Kirchentonarten, deren höchste und feinste Ausbildung er darstellt, und welche ihm seinen musicalischen Character gegeben haben. An Durchbildung wie an Beseelung steht er gegen keinen anderen Styl, auch den höchsten nicht, zurück. Er

---

*) Johannes Pierluigi ist der eigentliche Name dieses Meisters, der zu Palestrina (Pränesté, nicht weit von Rom) 1514 geboren, als achtzigjähriger Greis 1594 zu Rom unter dem Beistande des heiligen Philippus Neri starb.

pocht nicht, wie der spätere Musikstyl, die Leidenschaften der Menschen aus ihrem Schlummer: er hebt den Geist in reine, himmlische Höhen, wo sich der wilde Schmerz der Tiefen zur milden seligen Wehmuth verklärt, wo der bacchantische Jubel verstummt vor der Heiterkeit eines seligen Gottesfriedens. In diesen Tonwerken singt und klingt Alles; jede Stimme ist für sich ein schön belebtes, seinen Weg in edler Anmuth hinwandelndes Gebild, der Zusammenhang aller aber formt das Tonstück. Ruhig und breit wogt ein Strom von Wohllaut vorüber, durch keine rauschende Stromschnelle, durch keinen jähen Sturz unterbrochen, aber auch nirgends träge schleichend, nirgends stagnirend. Hier ist wahrlich kein kaltes ‚krystallinisch Gewächs', keine ‚bloße Monstranz aus Tönen, um dem Volke die heiligen Worte entgegenzubringen': ein himmlisch beseelender Geist lebt in dieser Musik, es lodert darin die reinste Opferflamme, und die innigste Empfindung welcher kein trüber Rest von irdischer Leidenschaft anklebt, hebt sie in verklärte Regionen, von wo aus uns ihre Klänge wie Boten einer höheren unvergänglichen Welt entgegentönen. Palestrina's Musik, um es in Ein Wort zu fassen, athmet die Seligkeit der Anbetung" *).

516. So sehr wir mit derselben einverstanden sind, wir gaben diese panegyrische Characteristik der vom rechten Geiste getragenen polyphonen Musik doch nicht in dem Sinne wieder, als ob wir der Ansicht wären, dieselbe verdiene vor dem Gregorianischen Choral den Vorzug, oder sie könne ihn ersetzen, und einfach an seine Stelle treten. Der eigentliche Gesang der Kirche ist von jeher der Letztere, und er allein, gewesen, und es ist zweifellos gewiß, daß er es immer bleiben wird. Aber die polyphonen Tonstücke im Geiste der römischen Schule stehen mit den Melodien Gregors des Großen in vollstem Einklange: darum sind sie allerdings sehr dazu angethan, an höheren Festen und bei anderen außergewöhnlichen Anlässen, namentlich in Kirchen denen ein bedeutender Sängerchor zur Verfügung steht, in Verbindung mit dem einfachen Choral in Anwendung gebracht zu werden, und so zur Hebung der Feierlichkeit und der Andacht wirksam beizutragen. Insofern es bei polyphonem Gesange immerhin schwerer ist, daß der Text vollkommen verständlich bleibt, empfehlen sich dafür offenbar jene Stücke der Liturgie, welche sich nicht je nach der Feier des Tages ändern, und dadurch allgemeiner bekannt sind: wie das Kyrie, das Gloria, das Credo, das Sanctus, das Magnificat, das Te Deum.

Die Composition in welcher Palestrina uns das erste Mal in seiner ganzen Größe entgegentritt, ist freilich nicht eines der genannten Stücke, sondern es sind die „Improperien", welche nur Einmal im Jahre, am

*) Nach Ambros, Bd. 4. S. 58. 63. 55. (Cit. 387.)

Charfreitag zur Anbetung des Kreuzes, gesungen werden. Aber einerseits wiederholt sich in den Improperien vielfach derselbe Text; und anderseits würde dieses Werk schwerlich zu dem „Allerschönsten gehören was Palestrina geschaffen", wenn es nicht zugleich zu dem „Allereinfachsten" gehörte. „Heiliger Schmerz und heilige Liebe sprechen aus diesen wenigen falsobordonartigen Accorden mit dem so wunderbar rührend austönenden Schlußfall" *). Palestrina componirte die Improperien in der Zeit wo er (1555—1561) Capellmeister bei der Basilica im Lateran war. Nicht bloß indeß in diesem Falle, sondern auch bei der viel genannten *Missa Papae Marcelli* **) bot er Alles auf, die Melodien so zu gestalten, daß der Text deutlich hervortrat. Er mußte wohl: denn wäre dieser von der päpstlichen Commission so energisch betonten Forderung nicht entsprochen worden, dann hätten die acht Cardinäle, vor denen am 28. April 1565 im Palaste des Cardinals Vitellozzo die Marcellusmesse, mit zwei anderen, zur Probe aufgeführt wurde, sich schwerlich zu dem Gutachten verstanden, „sie fänden keinen Grund, in der liturgischen Musik eine Aenderung anzurathen". Und es verdient hervorgehoben zu werden, daß sie hinzufügten: „die Sänger sollten jedoch darauf bedacht seyn, für den Gottesdienst immer ähnliche Werke zu wählen wie diejenigen, welche man eben aufgeführt hatte".

Eine ausgedehntere Anwendung der polyphonen Musik, als innerhalb der hiermit angedeuteten Gränzen, kann unseres Erachtens die Aesthetik nicht befürworten, — es wäre denn, sie hielte eigensinnig an dem wohl hinlänglich widerlegten Nonsense fest, die schönen Künste seyen „relationslos", und nur je um ihrer selbst willen, nicht für den Menschen, auf dieser Erde. Zunächst hat der Gregorianische Choral Einen Vorzug, welchen kein harmonischer Gesang, sey er nun homophon oder polyphon, sich zu wahren vermag. Jede harmonische Composition bedarf nothwendig des „technischen" Rhythmus, ist nothwendig „mensurirte" Musik: der Choral dagegen bewegt sich in dem „natürlichen" Rhythmus ***). Vorausgesetzt, daß er von geübten Sängern mit Verständniß und Ausdruck vorgetragen wird, erscheint darum der Choral immer als die unmittelbare und naturwüchsige Aeußerung einer wahren Andacht, als ein warmes inniges Beten, das, ohne es zu beabsichtigen, auch den Zuhörer in derselben Richtung anregt; während der mensurirte Gesang fast eben so unvermeidlich das Gepräge des Gemachten, des Studirten trägt, das viel

---

*) Ambros, Bd. 4. S. 27.

**) „Man hat sich gewöhnt, dieses Tonwerk als Palestrina's absolut höchste Leistung anzusehen; aber unter seinen späteren Messen gibt es viele, welche ihr an Werth und Schönheit gleichkommen." Ambros, a. a. O. S. 28.

***) Vgl. N. 505. S. 790.

weniger die Kundgebung des lebendigen religiösen Gefühls der augenblicklich Singenden zu seyn scheint, als das Resultat der künstlerischen Thätigkeit des Componisten.

Dazu beachte man nun überdies in den folgenden zwei Sätzen von Ambros die Gedanken welche wir unterstreichen. Palestrina's Tonsätze „vereinigen das edelste Maaß mit dem reichsten inneren Leben. Die Contouren der einzelnen Stimmen sind von wunderbarer Feinheit und Schönheit; es ist eine Welt idealer Gestalten die sich vor uns aufthut, wenn wir vor Allem dem Gange jeder einzelnen Stimme in ihren Notenzeichen mit Blick und Geist folgen, um dann erst dem himmlischen Wohllaut ihres Zusammenklingens zu horchen, ihre feinen Wechselbeziehungen, die Einheit in ihrer Mannichfaltigkeit, die einander antwortenden Motive, die einander sinnig nachahmenden Gänge, an uns vorüberziehen zu lassen" *). Wir wollen nicht fragen, ob das überaus hohe Maaß von technischer Vollendung, wie es ein gewiß sachverständiger Meister in diesen Worten characterisirt, nicht vielleicht mehr als billig die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen, und dadurch die Andacht, den einzigen Zweck des liturgischen Gesanges, beeinträchtigen könnte. Was uns Bedenken erregt, das ist die Forderung, welche Ambros stellt, daß man „vor Allem dem Gange jeder einzelnen Stimme in ihren Notenzeichen mit Blick und Geist folge". Wieviel werden denn unter der versammelten Menge seyn, denen es nicht unmöglich ist, dieser Bedingung zu entsprechen? oder hat der Gesang bei dem öffentlichen Gottesdienste etwa nur die Bestimmung, eine verschwindend kleine Zahl von tüchtigen Kennern der Musik zu erbauen, und nicht vielmehr die Tausende insgesammt, welche das Gotteshaus in seine Räume aufnehmen kann? Hedonische Künste mögen unter Umständen immerhin ihrer Aufgabe Genüge leisten durch Werke, die nur Wenigen verständlich sind: der liturgische Gesang soll die Gesammtheit des Volkes erbauen, und darum ist es unerläßlich, daß derselbe, soviel es nur immer angeht, populär sey.

Wir haben es schon gesagt, es kann die Andacht fördern, und die Feier in erfreulicher Weise erhöhen, wenn hie und da bei besonderen Anlässen einzelne polyphone Stücke mit den rein Gregorianischen Melodien abwechseln; nur, daß dies regelmäßig, oder auch bloß häufig geschehe, können wir nicht zweckmäßig finden. Und das um so mehr, da die polyphone Musik die Begleitung der Orgel absolut ausschließt. „Der bezifferte Orgelbaß hängt sich dieser seraphischen Musik sofort an wie ein schwerer Fußblock, welcher sie aus dem reinen Aether ihrer himmlischen Höhen in den Dunstkreis der Erde herabzieht. Im Palestrinastyl kann darum die

*) Ambros, Bd. 4. S. 55. (Cit. 387.)

Orgel nur Vorrednerin oder Verbindung zwischen Satz und Satz seyn" *). Wir anerkennen das vollkommen. Aber die Klänge der Orgel sind für die große Gesammtheit der Christen ein sehr wirksames Mittel, sich mit ihrem Gemüth über „den Dunstkreis dieser Erde zu himmlischen Höhen" zu erheben: und je mehr die polyphone Musik mit ihren „feinen Wechselbeziehungen und den einander sinnig nachahmenden Gängen und den einander antwortenden Motiven" dieser Gesammtheit immer etwas Fremdartiges und Unverständliches bleiben muß, desto schwerer wird sie die Gregorianischen Melodien entbehren, da mit ihnen eben sich die zur Andacht stimmenden Töne der Orgel sehr gut verbinden lassen.

Wir haben unsere Gründe den Worten von Ambros entnommen; es wäre ein Mißverständniß, wenn jemand die von uns ausgesprochenen Gedanken so auffassen wollte, als ob dieser verdiente Gelehrte es wäre, gegen den dieselben sich richten. Die polyphone Musik Palestrina's, so sagt Ambros selber, „hat ihre Localbedeutung, — wie Homer Hellas, wie Sophocles Athen voraussetzt: sie ist in Rom und für Rom entstanden. In der Sixtinischen Capelle ist ihr richtigster Platz" **). Damit sind wir vollkommen einverstanden.

Drittes Kapitel.

Die Musik als profane Kunst.

§. 1.

Der Begriff der hedonischen Musik und seine Verkehrung.

Morales über die Bestimmung der Musik im Allgemeinen. Definition der civilen und der hedonischen Musik. Die thatsächliche Praxis namentlich der Letzteren steht mit diesem Begriff keineswegs im Einklange. Wie sich diese Praxis erkläre. Warum sie als verfehlt gelten müsse. Der Keim der Entartung und des Verfalles in derselben.

517. Es steht ohne Zweifel im vollsten Einklange mit der Vernunft wie mit der Offenbarung, was ein hervorragender Meister des 16. Jahrhunderts, Cristoforo Morales von Sevilla, in der Musik „unter den Spaniern in Rom der größte" ***), in der Widmung des zweiten Buches seiner Messen an Paul III., über die Bestimmung der Tonkunst sagt. „Als das irdische Nachbild der Harmonie der Sphären ist sie von Gott

*) Ambros, Bd. 4. S. 57 f.
**) Ambros, a. a. O. S. 58.
***) Ambros, Bd. 3. S. 570. (Cit. 387.)

in unsere Seele gesenkt, damit wir uns ihrer bedienen, Gott den Herrn und die Bewohner des Himmels zu preisen. Darum war es mir oft unbegreiflich, wie die meisten Tonsetzer, namentlich in unserer Zeit, sie für Nichtswürdigkeiten verwenden, und oft genug selbst für Unflätigkeiten, indeß nur wenige sie dem Zwecke dienstbar machen den Gott ihr gesetzt hat" 379). Damit kann freilich nicht gesagt seyn wollen, als ob die Musik ausschließlich für die religiöse Erbauung verwendet werden sollte. So gut wie fast alle übrigen Künste, kann auch sie sowohl für die höchsten Momente des bürgerlichen Lebens, als für das Vergnügen und die Unterhaltung thätig seyn; haben ja doch auch diese schließlich kein anderes letztes Ziel, als die Verherrlichung Gottes.

Der oben (S. 787) gegebenen Definition entsprechend, ist die Musik wo sie als profane Kunst auftritt, „die Kunst, die Wirksamkeit von Schöpfungen der civilen oder der hedonischen Poesie durch die Melodie zu erhöhen". „Die Vocalmusik illuminirt die Zeichnung des Gedichtes," sagt Eduard Hanslick ganz richtig; oder wie sich einst in seiner Dedication zur „Alceste" Gluck ausdrückte, der Text ist „die richtige und wohlangelegte Zeichnung", welche die Musik bloß zu coloriren hat*). Die eigentliche Aufgabe der Letzteren ist somit, gelungene, gute Leistungen der profanen Poesie durch eine ihnen angemessene Melodie zu heben und noch wirksamer zu machen. Leistungen von hervorragender Schönheit können sich jedenfalls nur ergeben, wenn auch das Gedicht, für welches der Tonsetzer die Composition liefert, wahren und bedeutenden ästhetischen Werth hat: insofern darum die Musik als „schöne" Kunst gelten will, muß sie sich ohne Zweifel angewiesen sehen, sich des Bündnisses mit einer nicht mehr als mittelmäßigen Poesie möglichst zu enthalten**).

518. Unverhältnißmäßig viel zahlreicher als die Compositionen in denen dieser Grundsatz festgehalten erscheint***), sind freilich diejenigen, welche denselben verläugnen. Lessing macht sogar die Bemerkung, man verbinde thatsächlich die Musik mit der Dichtkunst nur in der Weise, daß diese Letztere „die helfende Kunst" sey; jene Verbindung dagegen, „wo die Musik die helfende Kunst wäre, habe man noch unbearbeitet gelassen". „Oder sollte ich sagen," fährt er fort, „daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie, und auf die Verbindung

---

*) Vgl. Hanslick, Vom Musicalisch-Schönen (6. Aufl. Leipzig 1881) S. 40.

**) Vgl. oben N. 231. 238. S. 325 f. 332 f.

***) Wir erinnern an jene der Frau von Arndts zu ausgewählten Strophen aus „Dreizehnlinden", an Goethe's „Erlkönig" von Reichardt, an Schillers „Das Lied von der Glocke", in Musik gesetzt von Andreas Romberg, und in neuester Zeit wieder von Max Bruch.

wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitativ? Fast scheint es so. Nur dürfte die Frage dabei seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und demselben Ganzen natürlich sey; und ob die wollüstigere, welches unstreitig die ist wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der anderen schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bei der anderen nicht zu matt und schläfrig finden sollte" *).

Die Erscheinung, daß die hedonische Musik, sey es ausschließlich sey es nur vorwiegend, in der bezeichneten Weise gehandhabt wird, erklärt sich leicht. Wie wir im ersten Kapitel gesehen haben, sind es die sensitiven Vermögen, die sinnliche Urtheilskraft, die Phantasie und das niedere Strebevermögen, welche von der Melodie unmittelbar und an erster Stelle berührt werden. Die sensitiven Vermögen treten aber, namentlich in Folge der Degradation der menschlichen Natur durch die Erbsünde, viel spontaner, viel leichter und müheloser in Thätigkeit, als die höheren; es bedarf bei ihnen viel weniger, als bei diesen, sie zu einer lebhaften und intensiven Thätigkeit anzuregen, vor Allem, wo es sich um eine naturgemäß ihnen zusagende, und darum angenehme Thätigkeit handelt. Alles das gilt überdies um so voller, je weniger bei dem Einzelnen die höheren Vermögen geübt, und durch vielfach wiederholten Gebrauch an die ihnen eigenen Thätigkeiten gewöhnt worden sind: es ist aber kein Geheimniß, daß es in dieser Beziehung bei dem weitaus größten Theile der Menschen nichts weniger als glänzend steht. Wie es unter solchen Umständen ganz natürlich ist, was wir im zweiten Kapitel mit Thomas von Aquin bemerkten, — daß nämlich bei Leistungen der hedonischen Musik die Aufmerksamkeit und die Theilnahme sich vorzugsweise auf die Melodie richtet, der Text dagegen, der sich zunächst an die höheren Vermögen wendet, wenig beachtet wird, und als Nebensache gilt, — ebenso begreift sich aus denselben die Erscheinung von der wir reden. Nämlich wie ihr Publicum, und zugleich gerade seinetwegen, haben sich eben auch die Tonsetzer gewöhnt, in der Melodie durchaus die Hauptsache zu sehen, um nicht zu sagen das allein Bedeutende, und auf den Text möglichst wenig Gewicht zu legen.

519. So hat freilich der Leser keineswegs Unrecht, wenn er findet, daß die von uns gegebene Definition der hedonischen Musik, der wirklichen Erscheinung dieser Kunst, wie sie in ihren Leistungen hervortritt, nicht recht entspricht. Denn unserer Definition zufolge müßte allerdings in jeder Composition, um Lessings Ausdrücke zu gebrauchen, die Poesie als die „Hauptkunst" erscheinen, die Musik dagegen als „helfende Kunst" oder „Hülfskunst" ihr „subserviren"; es müßte der Grundsatz Glucks

*) Lessing, „Laocoon", Anhang, 2. S. 280 f. (Cit. 587.)

festgehalten seyn, dem, wie wir sahen, der Text als die Zeichnung galt, die Melodie als die Coloratur derselben. Indeß trotz dieses Gegensatzes zwischen der thatsächlichen Praxis der Componisten, oder wie man dieselben, in ganz treffender Bezeichnung ihres unabhängig-selbständigen Verfahrens, gegenwärtig zu nennen beliebt, der „Tondichter", und unserer Definition, können wir doch nicht umhin, diese für richtig zu halten.

Der bloße Ton, auch der gesungene, steht seiner Natur nach keineswegs dem Worte gleich. Dieses Letztere ist es ja, wodurch der Ton erst geeignet wird etwas Bestimmtes zu bedeuten: der Ton verhält sich mithin zu dem Worte, wie — in den Anschauungen der peripatetischen Philosophie — der Stoff zur Form. Die Form hat aber bekanntlich auf allen Gebieten viel höhere Bedeutung, als das Element welches durch sie bestimmt wird. Dazu kömmt weiter, daß, wie vorher schon erwähnt wurde, das Wort sich unmittelbar an den vernünftigen Geist wendet, der Ton dagegen zunächst auf die niederen Vermögen wirkt. Es ist aber, wenn auch der Mensch, doch der erkennende, der mit Vernunft begabte Mensch, welchem Genuß zu bereiten jede hedonische Kunst sich für berufen halten muß. Wo mithin der Tonsetzer das hauptsächliche, und selbst das ausschließliche Gewicht auf die Melodie legt, und eben darum mittelmäßige Erzeugnisse der Poesie, oder selbst Producte die unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit stehen, als Text gebraucht, da kehrt er in zweifacher Rücksicht das natürliche Verhältniß der Dinge um, und handelt folglich dem Wesen und der Idee seiner Kunst, wie dieselbe in der Weisheit Gottes begründet ist, keineswegs gemäß.

Wir wollen hiermit gerade nicht sagen, als ob alle Compositionen bei denen sich diese Verkehrung nachweisen läßt, als mißlungene zu verurtheilen wären. Daß sie sich niemals durch hervorragende Schönheit auszeichnen werden, — so wenig wie ein Gemälde an dem die Zeichnung werthlos ist, — wurde schon bemerkt; indeß können manche immerhin zur Unterhaltung dienen. Aber einen des vernünftigen Geistes sehr würdigen Genuß kann man das Vergnügen das sich an ihnen finden läßt, jedenfalls nicht nennen.

520. Und was von ernsterer Bedeutung ist, die hedonische Musik betritt, sobald sie die in Rede stehende Richtung einschlägt, eine überaus abschüssige Bahn. In wiefern? Die sinnliche Urtheilskraft und das sympathische Nervensystem, welche von der Melodie zunächst und vorzugsweise in Anspruch genommen, und zu lebendiger, genußbringender Action angeregt werden, stehen nicht bloß im Dienste des Gemüths, dessen Regungen die übersinnliche Gutheit der Dinge zum Gegenstande haben, sondern sie arbeiten auch, und zwar an erster Stelle, für das niedere Streben: das bezeichnete Nervensystem, insofern es das eigentliche Organ dieses Strebens ist, die sinnliche Urtheilskraft aber, insofern sie jene

sinnlichen Eigenthümlichkeiten der Dinge erfaßt, denen gegenüber das niedere Strebevermögen naturgemäß in Thätigkeit tritt. Neben anderen sind es darum, und zwar vorzugsweise, auch die mit dem geschlechtlichen Leben zusammenhangenden Perceptionen, welche sich durch die sinnliche Urtheilskraft vollziehen. Daß bei den Vögeln der Gesang das eigentliche von der Weisheit Gottes angeordnete Mittel ist, dieselbe nach dieser Richtung anzuregen, hörten wir früher (S. 783 f.) von Altum; von anderer Seite wird bezeugt, daß auch andere Thierarten, „Insecten, und selbst Säugethiere, vor Allem einige Affenarten, zu demselben Zwecke wie die Vögel, musicalische Töne hervorbringen" *): und wenn Chrysostomus in seiner Abhandlung über die Jungfräulichkeit den Gedanken, diese Tugend erhebe den Menschen gewissermaßen über die Engel, unter Anderem auch dadurch begründet, daß „Zärtlichkeit athmende Töne, üppige Melodien, oder die Leibesschönheit, auf körperlose Geister eben keinen verführerischen Eindruck machen können", so ist mit dieser Begründung offenbar vorausgesetzt, daß es musicalische Töne, Tonreihen, Rhythmen gibt, welche naturgemäß auf den Menschen eine Wirkung dieser Art ausüben. Wo die Dichtung ein Product der Winkelpoesie, das Textbuch abgeschmackt und fade ist, da fällt die Aufgabe, der Composition hedonische Bedeutung zu geben, ausschließlich der Musik zu. Erscheinungen deren ästhetischer Werth, deren übersinnliche Gutheit des Menschen würdige Gefühle wachrufen könnte, bietet der Inhalt des Textes nicht: was bleibt übrig, als daß die Musik darauf ausgehe, die Zuhörer durch den Reiz sinnlich angenehmer Regungen zu vergnügen, — und was liegt dann näher, oder vielmehr was ist unvermeidlicher, als daß die Melodie und der Rhythmus darauf eingerichtet wird, jenen Trieb wachzurufen der unter allen natürlichen Trieben im Menschen der mächtigste, der gerade durch Töne am leichtesten zu erregende und dessen Befriedigung der am Irdischen hangenden Natur mit dem Leibe aus Erde die höchste Lust ist?

Um so mehr, da die Musik das unglückliche Privilegium besitzt, unter allen Künsten am wenigsten erröthen zu dürfen. Denn die Ueppigkeit der Musik ist ja nicht etwas Handgreifliches, wie die Schamlosigkeit der Plastik oder der Malerei; auch die Vernunft, der großen Menge wenigstens, erkennt sie bei weitem nicht auf den ersten Blick mit so unmittelbarer Klarheit, wie die unzüchtigen oder auch nur bedenklichen Bilder des Romans und der erotischen Poesie: sie wirkt unvermerkt und im Dunkeln, und gerade hierdurch um so rückhaltloser. Sehr bezeichnend warnt in eben diesem Sinne Leo der Große seine Zuhörer vor einer „heimtückischen Musik, welche, mit weichen Klängen das Ohr treffend, durch ihre verführerischen Melodien die Kraft des Gemüthes schmilzt,

*) Berg, S. 10. (Cit. 19.)

und indem sie von ihren todbringenden Reizen sich fesseln lassen, unvorsichtige, nicht sehr nüchterne Herzen gefangen nimmt" 380). Und doch sollte, als der große Papst so redete, noch mehr als ein Jahrtausend vergehen, bevor die unersättliche Sucht nach „fesselnden todbringenden Reizen" darauf verfiel, die Oper und die Operette ins Leben zu rufen.

§. 2.

Die Oper.

I.

Historisches, über die Entstehung derselben. Es ist unmöglich, mit dem Darstellungsmittel der dramatischen Kunst, d. h. mit der nachbildenden Handlung, die Melodie zu einer natürlichen Einheit zu verbinden. Thatsächliche Folgen dieser unnatürlichen Verbindung in der Oper, nach Hanslick und Schopenhauer. Die Abgeschmacktheit der Fabel insbesondere.

521. Das Erzeugniß welches, wo nicht als die erste Oper, jedenfalls als die unmittelbare Vorläuferin derselben gelten muß, „Dafne", ist ein Schäferstück in welchem die Siege des Amor verherrlicht werden. Von Rinuccini gedichtet, von Peri in Musik gesetzt, wurde dasselbe 1596 im Palaste Corsi zu Florenz das erste Mal aufgeführt, und während des Carnevals der zwei folgenden Jahre wiederholt*). Hatten diese Aufführungen noch einen mehr privaten Character gehabt, so feierte die neue Erfindung ihren officiellen Eintritt in die Welt, als im Jahre 1600, gleichfalls zu Florenz, aus Anlaß der Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici, die nämlichen Meister ihr zweites Werk, „Euridice", öffentlich auf die Bühne brachten**). Man kann es bezeichnend finden für den Character der Oper, daß in dieser Weise ihr Entstehen mit dem Beginn des auf dem Gebiete der schönen Künste an Ungeheuerlichkeiten so fruchtbaren 17. Jahrhunderts zusammenfällt.

Die Verbindung des musicalischen Elements mit dem Worte der Poesie ist so natürlich, daß der Geschichte zufolge nicht durch Einigung dieser zwei Elemente der Gesang, sondern umgekehrt erst nach diesem, durch das Fallenlassen des musicalischen Elements die Poesie, als selbständige Kunst hervortrat; aber eben dieses Element, das musicalische, auch mit dem Wesensbilde, dem Darstellungsmittel der dramatischen Kunst***), zusammenzukoppeln, das hatte sich bis auf den vorher bezeich-

---

*) Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst (Leipzig 1830) Bd. 1. S. 296.

**) Einen sehr ausführlichen Bericht über die „Euridice" gibt Ambros, Bd. 4. S. 253 ff.

***) Man vergleiche das im neunten Abschnitt Gesagte.

neten Zeitpunkt niemand in den Sinn kommen lassen. In den Werken der Poesie, der epischen, so gut wie der lyrischen und der didactischen, tritt der Dichter mit uns in unmittelbare Berührung: er gibt uns das was seinen Geist erfüllt und sein Gemüth bewegt, durch die Rede kund, fort und fort persönlich auf uns einwirkend, um gleichartige Vorstellungen und entsprechende Gefühle auch in uns zu veranlassen. Da liegt es offenbar überaus nahe, und kann nichts Auffallendes haben, wenn unter Umständen seine Rede musicalisch, sein gesprochenes Wort zum gesungenen wird, und so zu den übrigen Mitteln der Poesie, um deren Wirkung auf das Gemüth zu erhöhen, noch die Melodie hinzutritt: ist doch ein wesentliches Element der Melodie, der Rhythmus oder wenigstens der Numerus, auch wo sie nur redend auftritt, der Poesie ohnedies schon unentbehrlich. Die dramatischen Personen dagegen erscheinen auf der Bühne, nicht, um mit uns in irgend welchen Verkehr zu treten, nicht um ihre eigenen Gedanken und Gefühle uns bekannt zu geben, sondern einzig in der Absicht, eine große Begebenheit, eine dem objectiven Leben angehörende ästhetisch werthvolle Erscheinung, durch nachahmende Handlung in einem Wesensbilde an unserem Geiste vorüberziehen zu lassen. Menschen nun die bei einer Begebenheit betheiligt sind, oder irgend eines Resultats wegen gemeinsam handeln, oder in Folge irgend welcher Umstände mit einander in Verkehr treten, haben nicht die Gewohnheit, singend ihre Gedanken und Absichten auszutauschen; auch wo sie einander ihre Gefühle kundgeben wollen, mögen dieselben noch so warm und innig seyn, und selbst wo sie in denen mit welchen sie verkehren, Gefühle zu erregen wünschen, sehen sie für diese Zwecke keineswegs ein angemessenes Mittel im Gesange. Wohl kommen in einer Begebenheit die dem menschlichen Leben angehört, leicht auch Scenen vor mit denen sich der Gesang verbindet: der singende Fischerknabe, der singende Hirt, Walther Tell welcher singt indem er mit der Armbrust spielt, der Chor der barmherzigen Brüder bei der Leiche Geßlers, Thecla's Gesang zur Guitarre, das Singen Gretchens am Spinnrade oder vor dem Muttergottesbilde*), — das sind auf der Bühne treue Nachbilder philosophisch wahrer Erscheinungen aus dem Leben. Aber wenn Schiller die auf dem Rütli Versammelten**) ihre Reden bei der Berathung, oder Wallenstein und Wrangel ihre Unterhandlung***), oder Shakespeare Edmund, Albanien, Regan, Goneril und Edgar ihren bewegten Dialog†), gleichfalls hätte

*) Schiller, „Wilhelm Tell", 1, 1. 3, 1. 4, 3. „Die Piccolomini" 3, 7. Goethe, „Faust".

**) „Wilhelm Tell", 2, 2.

***) „Wallensteins Tod", 1, 5.

†) „König Lear", 5, 3.

singen lassen, so müßte man solche Bilder entweder für Verzerrungen des Originals, oder das Original selbst für eine philosophisch ganz unwahre, chimärische Fiction des Dramatikers erklären.

Ich weiß recht gut, daß die Operndichtung solchen handgreiflichen Widersinn möglichst zu vermeiden sucht. Aber es handelte sich zunächst lediglich darum, nachzuweisen, daß die Melodie sich mit dem Darstellungsmittel des Drama's, mit der nachbildenden Handlung, zu einer natürlichen Einheit nicht zusammenschmelzen läßt: und das tritt in den gegebenen Beispielen klar genug hervor. Hierzu kömmt nun aber noch, erstens, daß die Oper eben nur den handgreiflichen Widersinn vermeidet, und auch diesen nicht immer; und hierzu kömmt zweitens, daß sie, um das zu können, ihre Zuflucht zu Mitteln nehmen muß, welche einer „schönen" Kunst ganz unwürdig sind, und in ihr innerstes Wesen unwiderstehlich den Keim des Todes einsenken.

522. Eduard Hanslick ist der Meinung, „Illusionen wie die, daß" in einem Drama „sämmtliche handelnde Personen singen, gehe die Phantasie mit großer Leichtigkeit ein" *). Wenn Hanslick, statt „die Phantasie", gesagt hätte „die Oberflächlichkeit im Bunde mit der Genußsucht", dann möchte ich ihm vielleicht beistimmen. Einen schlagenden Beweis für die Wahrheit des in der vorigen Nummer von mir entwickelten Gedankens, enthält jedenfalls sowohl der Satz, welchen derselbe Gelehrte seinen eben angeführten Worten vorausgehen läßt, als die zwei, welche sich an dieselben unmittelbar anschließen. In dem ersteren constatirt Hanslick, „daß das Wesen der Oper ein steter Kampf ist zwischen dem Princip der dramatischen Genauigkeit und dem der musicalischen Schönheit". Die zwei anderen lauten so: „Die unfreie Stellung, welche Musik und Text zu einem fortwährenden Ueberschreiten oder Nachgeben zwingt, macht, daß die Oper wie ein constitutioneller Staat auf einem steten Kampfe zweier berechtigter Gewalten beruht. Dieser Kampf, in dem der Künstler bald das eine, bald das andere Princip muß siegen lassen, ist der Punkt, aus welchem alle Unzulänglichkeiten der Oper entspringen." Ist damit etwas Anderes gesagt, als was wir vorher nachzuweisen suchten, daß es nämlich unmöglich ist, die nachbildende Handlung und die Melodie zu einem einheitlichen kalleotechnischen Darstellungsmittel zu verschmelzen?

Aber fassen wir die Mittel ins Auge, durch welche die Oper die in ihrem Wesen liegende Zwieträchtigkeit und philosophische Unwahrheit zu verbergen, und der „Phantasie" die Illusion möglich zu machen bemüht ist. Arthur Schopenhauer führt dieselben ziemlich erschöpfend auf in der Stelle die wir folgen lassen.

„Die ‚große Oper' ist eigentlich kein Erzeugniß des reinen Kunst-

---

*) Hanslick, S. 54. (Cit. 807.)

sinnes, vielmehr des etwas barbarischen Begriffs von Erhöhung des ästhetischen Genusses mittelst Anhäufung der Mittel, Gleichzeitigkeit ganz verschiedener Eindrücke, und Verstärkung der Wirkung durch Vermehrung der wirkenden Masse und Kräfte: während doch die Musik, als die mächtigste aller Künste*), für sich allein den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag, ja ihre höchsten Productionen, um gehörig aufgefaßt und genossen zu werden, den ganzen ungetheilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehen. Statt dessen dringt man, während einer so höchst complicirten Opern-Musik, zugleich durch das Auge auf den Geist ein, mittelst des buntesten Gepränges, der phantastischesten Bilder, und der lebhaftesten Licht- und Farben-Eindrücke: wobei noch außerdem die Fabel des Stückes ihn beschäftigt. Durch dies Alles wird er abgezogen, zerstreut, betäubt, und so am wenigsten für die geheimnißvolle Sprache der Töne empfänglich gemacht. Dazu kommen nun noch die Ballette, ein oft mehr auf die Lüsternheit, als auf ästhetischen Genuß berechnetes Schauspiel, welches überdies, durch den engen Umfang seiner Mittel und die hieraus entspringende Monotonie, bald höchst langweilig wird, und dadurch beiträgt die Geduld zu erschöpfen . . .**).

„Strenge genommen also könnte man die Oper eine unmusicalische Erfindung zu Gunsten unmusicalischer Geister nennen, als bei denen die Musik erst eingeschwärzt werden muß durch ein ihr fremdes Medium, also etwa als Begleitung einer breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen. Denn eine gedrängte, geist- und gedankenvolle Poesie verträgt der Operntext gar nicht, weil einer solchen die Composition nicht nachkommen kann. Nun aber die Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie machen zu wollen, ist ein Irrweg, den vorzüglich

---

*) Das ist die Musik keineswegs. Da die schönen Künste nicht alle gleichartige Aufgaben verfolgen, so läßt sich eine Vergleichung unter ihnen in Rücksicht auf ihre „Macht" eigentlich kaum anstellen. Will man es dennoch thun, so wäre ihre „Macht" ohne Zweifel nicht nach der Stärke der augenblicklichen Gefühle zu messen, welche sie veranlassen können, sondern nach der ethischen Bedeutung ihrer Wirkungen. Die höhere Beredtsamkeit ist „τύραννος ἀνθρώποις μόνη" (oben S. 679); sie, und nicht die Musik, wäre darum als die „mächtigste aller Künste" zu bezeichnen.

**) „Wie die Ballette auf der Schaubühne gegenwärtig sind, verdienen sie schwerlich unter die Werke des Geschmacks gezählt zu werden; so gar nichts Geistreiches und Ueberlegtes stellen sie vor. Man sieht seltsam gekleidete Personen, mit noch seltsameren Gebärden und Sprüngen, mit gezwungenen Stellungen und gar nichts bedeutenden Bewegungen, auf der Schaubühne herumrasen, und niemand kann errathen was dieses Schwärmen vorstellen soll. Nichts ist ungereimter, als nach einer ernsthaften dramatischen Handlung eine so abgeschmackte Lustbarkeit auf der Bühne aufzuführen." Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Ballet".

Gluck gewandelt ist . . Ja man kann sagen, die Oper sey zu einem Verderb der Musik geworden. Denn nicht nur muß diese sich biegen und schmiegen, um sich dem Gange und den ungeregelten Vorgängen einer abgeschmackten Fabel anzupassen: sondern es wird dazu noch durch die kindische und barbarische Pracht der Decorationen und Costüme, durch die Gaukeleien der Tänzer und die unanständige Kleidung*) der Tänzerinnen, der Geist von der Musik abgezogen und zerstreut . . . Ueberhaupt ist die große Oper, indem sie, schon durch ihre dreistündige Dauer, unsere musicalische Empfänglichkeit immer mehr abstumpft, während dabei der Schneckengang einer meistens sehr faden Handlung unsere Geduld auf die Probe stellt, an sich selbst, wesentlich und essentiell, langweiliger Natur. Nur durch die überschwengliche Vortrefflichkeit der einzelnen Leistung kann dieser Fehler überwunden werden: daher sind in dieser Gattung die Meisterwerke allein genießbar, und alles Mittelmäßige ist verwerflich" **).

Wir fragen zunächst nur, ob eine solche Betäubung der Sinne, eine solche kindisch-barbarische Pracht-Entfaltung, ein solches Aufregen niederer Neigungen, ein solches Reizen der Lüsternheit, ob diese als passende Mittel gelten können, den inneren Widersinn des ganzen technischen Productes der Aufmerksamkeit des Geistes zu entziehen, — und ob unästhetische Kunstgriffe dieser Art einer Fertigkeit würdig sind, welche stolz darauf ist, unter den „schönen" Künsten eine Stelle einzunehmen.

523. Was insbesondere die Fabel betrifft zu welcher, in Folge der Unnatürlichkeit des Bundes zwischen der nachbildenden Handlung und der Melodie, zwischen Dramatik und Musik, die Oper zu greifen genöthigt ist, — die „breit ausgesponnenen, faden Liebesgeschichten mit ihren poetischen Wassersuppen", — so braucht man gerade nicht Besucher des Theaters zu seyn, um urtheilen zu können, daß Schopenhauer deren „Abgeschmacktheit" mit vollem Rechte perhorrescirt: es genügt dazu ein Blick in die Textbücher. Manchem Leser mag es übrigens nicht unerwünscht seyn, wenn wir aus den zahlreichen Berichten über ältere und neuere Opern, welche Hanslick in zwei Werken veröffentlicht hat, eine Stelle herausgreifen, um sie hier wiederzugeben. Im Jahre 1878 sah der genannte Gelehrte in der Großen Oper zu Paris die Aufführung eines Erzeugnisses, das im April 1877 zum ersten Mal auf die Bühne gekommen war: die fünfactige Oper *Le roi de Lahore*, „Der König von Lahore", von J. Massenet. Was den Inhalt angeht, berichtet Hanslick wie folgt.

„Es darf wohl als gebieterische Vorbedingung gelten, daß ein Schauspiel sich selbst erkläre, und der Zuschauer auch ohne vorhergehende

---

*) Schopenhauer bedient sich eines drastischeren Ausdruckes.

**) Nach A. Schopenhauer, Zur Metaphysik des Schönen und Aesthetik. (Werke, 1874, Bd. 6. S. 464 ff.)

Lectüre des Libretto den wesentlichen Inhalt der Handlung verstehe. Fordern wir doch auch von einem guten Gemälde, daß es in seinen Hauptmotiven verständlich sey ohne Programm; wie viel mehr von einem Drama, welches, begünstigter als das ruhende Bild, Zeit hat, sich Schritt vor Schritt zu expliciren. Nun aber begegnete mir, der ich absichtlich ganz unvorbereitet das Theater betrat, Sonderbares in der Aufführung des ‚König von Lahore'. Ich sah einfach folgende Handlung sich abspielen. Zu Anfang der Oper ein indischer Tempel, dessen schönste Priesterin, Sita, heimlich vom König von Lahore, Alim, geliebt wird. Ein verschmähter Nebenbuhler desselben, Namens Scindia, erster Minister und Bösewicht des Stückes, denuncirt die Priesterin; der König rettet sie aber aus den Händen der fanatischen Geistlichkeit, indem er als Gegengefälligkeit verspricht, sofort gegen die eindringenden Mahomedaner zu Felde zu ziehen. Der zweite Act führt uns mitten ins Kriegsgetümmel; der König fällt von Scindia's meuchlerischer Hand, die treue Sita kniet weinend an seiner Seite. Nun ist wohl niemand so naiv, zu glauben, der erste Tenorist in einer großen Oper sey schon im zweiten Act richtig todtgemacht; vielmehr erwartet man mit Beruhigung, er werde sich hinter der Scene erholen, und alsbald — etwa wie Don Sebastian — zum allgemeinen Erstaunen wieder auftreten. Richtig geschieht dies im dritten Act. Wir sehen beim Aufziehen des Vorhanges ein glänzendes orientalisches Fest mit Tanz und Musik. Auf einem sehr erhöhten Throne sitzt — ganz wie Meyerbeers ‚Prophet' im letzten Act — ein König, unserem Scindia zum Verwechseln ähnlich, umgeben von Bajaderen und Harfenspielerinnen; vor ihm entfaltet sich unendlich langes, üppiges Ballet. Doch, ‚wer kommt da?' ruft plötzlich der König, sich nach der Seite wendend. Es ist der todtgeglaubte Alim, der nun von der ganzen Festversammlung mit freudiger Ueberraschung begrüßt wird. Nach dem Vortrag einer Arie sinkt er, wahrscheinlich noch vom Blutverlust ermattet, ruhig in den Schlaf. Der Vorhang fällt. Das ist was wir sahen, und richtig zu verstehen glaubten. Weit gefehlt. Die nachträgliche Lectüre des Textbuches belehrte uns, daß König Alim im zweiten Act wirklich gestorben, und im dritten als abgeschiedener Geist in das Paradies der Gläubigen eingegangen sey! Das verliebte Ballet war ein Tanz seliger Geister, und der blasirte Müßiggänger auf dem goldenen Thron kein König, sondern der Gott Indra in höchst eigener Person. In tiefster Seele würde ich mich meines Irrthums geschämt haben, hätte nicht meine ganze Theater-Nachbarschaft denselben ruhig getheilt. Und nun frage ich, darf ein dramatischer Dichter so vollständig übersehen, daß man im Theater nur das glaubt was man sieht; und daß man einen wohlbehaltenen gesunden Lümmel der von einer lustigen Tanzgesellschaft empfangen wird, nicht für einen abgeschiedenen Geist halten kann? . .

„König Alim von Lahore, nach dem wir uns nun wieder umsehen wollen, findet die Wonnen des Paradieses ohne seine Sita äußerst langweilig; er erbittet und erhält vom Gott Indra die Erlaubniß, wieder als lebendiger Mensch auf die Erde zurückzukehren, — eine Begünstigung die ohne Zweifel in indischen Legenden begründet, aber bei uns so ungebräuchlich ist, daß wir sie auf der Bühne schlechterdings nicht verstehen. Alim darf also zu seiner Sita wieder herabsteigen; doch bleibt durch den Göttersprych sein Leben fortan an das ihrige geknüpft. Sita, von dem verliebten Tyrannen Scindia bedrängt, ersticht sich im fünften Acte, und im selben Augenblicke sinkt auch Alim sterbend neben ihr zu Boden. Der Held, Alim, stirbt also zweimal in dieser Oper; von allem Anfang an eine vollständig gleichgültige Figur, läßt er uns auch in seinem Doppelsterben ungerührt. Dem gemeinsamen Tode entgegensehend, halten sich die Liebenden in einem letzten Liebesduett beseligt umschlungen" *).

„Die Pariser Journale," bemerkt Hanslick noch, „preisen den ‚König von Lahore' natürlich als ein Chef-d'oeuvre." Wir unserseits weisen auf den Satz zurück welchen wir durch die gegebene Skizze illustriren wollten, und fragen ob, trotz aller Genialität der Partitur und allem orchestralen Raffinement, trotz allem Glanze der Decorations-Malerei, der Costümirung und der Beleuchtung, das Vergnügen, das sich an der Darstellung einer so erbärmlichen Fabel finden läßt, noch ein „ästhetisches" zu nennen, ob es überhaupt des mit Vernunft begabten Menschen würdig ist.

II.

Weitere Zeugnisse: Sulzer, Algarotti, Richard Wagner. Aus einem Obersatz von Wagner und einem Untersatz von Hanslick ergibt sich als Schluß, daß die Oper ein ästhetisches Unding ist. Bestätigung dieses Satzes durch Riehl. Ein mißlungener Versuch Ehrlichs, die Oper zu retten, und eine unrichtige Folgerung Hanslicks aus einer wahren Thatsache.

524. Daß der Gedanke welchen zu Florenz im Beginn des berüchtigten „Seicento" die zwei Väter der „Euridice" verwirklicht, ein vollständig verfehlter, daß die neu geschaffene „Kunstform" keineswegs dazu angethan war, Gebilden von mehr als höchst zweifelhaftem ästhetischem Werthe das Daseyn zu geben, diese Thatsache hat die Erfahrung längst außer Zweifel gestellt. Sulzer findet, es „herrsche bei dem außerordentlichen Schauspiele dem die Italiener den Namen *Opera* gegeben, eine so seltsame Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten", daß er „verlegen" ist, wie und was er davon schreiben solle.

*) Hanslick, „Musicalische Stationen", (Berlin 1880) S. 86 ff.

„In den besten Opern trifft man allemal unnatürliche, gezwungene, oder gar abenteuerliche Dinge, sieht und hört man Sachen die so läppisch und abgeschmackt sind, daß man denken möchte, sie seyen nur da, um Kinder, oder einen kindischen Pöbel in Erstaunen zu setzen: und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge, kommen Sachen vor die tief ins Herz dringen, die das Gemüth mit süßer Freude, mit dem zärtlichsten Mitleid, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen. Auf eine Scene bei der wir uns selbst vergessen, und für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen worden, folgt sehr oft eine andere, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit lächerlichem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise, den dummen Pöbel in Schrecken und Verwunderung zu setzen suchen" *). Vor Sulzer hatte bereits der Italiener Graf Algarotti, principiell ein Freund der Oper, seinen „Versuch über die Oper" mit der Klage eingeleitet, daß dieselbe „oft so abgeschmackt und langweilig werde, und sich in ein unzusammenhangendes, unwahrscheinliches, abenteuerliches und groteskes Product verwandle, das alle die schimpflichen Namen die man ihm gebe, vollkommen verdiene" **).

Schopenhauers Urtheil haben wir bereits vernommen. Nach Richard Wagner aber ist „die Wirksamkeit der modernen Oper, in ihrer Stellung zur Oeffentlichkeit, ehrliebenden Künstlern bereits seit lange ein Gegenstand des tiefsten und heftigsten Widerwillens geworden". Wagner erklärt „ihr Wesen" für „unnatürlich und nichtig". Es liegt nämlich „der Entwickelung dieser musicalischen Kunstform ein Irrthum zu Grunde"; „die edelsten Genies haben mit Aufwand ihrer ganzen künstlerischen Lebenskraft alle Gänge seines Labyrinths durchforscht, aber nirgends den Ausweg, überall nur den Rückweg zum Ausgangspunkte des Irrthums gefunden, — bis dieses Labyrinth endlich zum bergenden Narrenhause für allen Wahnsinn der Welt geworden" ***).

525. Worin besteht nun aber jener „Irrthum"? „Darin," antwortet „mit stärkerer Betonung" Richard Wagner, daß in der Oper „ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber, das Drama, zum Mittel gemacht war" †). Und später, gegen das Ende des „ersten Theiles" derselben Abhandlung, wird „der Kern des Wahnes und endlich des Wahnsinnes, der das Kunstgenre der

*) Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Oper".

**) Algarotti, Saggio sopra l'Opera in Musica, 1763. (Bei Sulzer, a. a. O.)

***) R. Wagner, Oper und Drama, Einleitung. (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Leipzig 1872, Bd. 3. S. 278. Die erste Auflage der genannten Abhandlung erschien 1851.)

†) A. a. O. S. 282.

Oper in seiner vollsten Unnatürlichkeit, bis zur Lächerlichkeit dargethan" habe, „dahin bezeichnet, daß jenes Mittel des Ausdrucks, die Musik, aus sich die Absicht des Drama's bedingen wollte" *).

Ohne Zweifel: wo in der Uebung einer Kunst die Meister das wahre Wesen der Letzteren so weit aus den Augen verlieren, daß sie in ihren Werken den Zweck als das Mittel behandeln, und dasjenige Moment welches als Mittel wirken sollte, die Rolle des Zweckes übernehmen lassen, da müssen diese Werke vollständig mißlingen, da muß schließlich die Kunst selber zu Grunde gehen. Nun versichert uns aber Eduard Hanslick, die Oper gehe unfehlbar auch dann zu Grunde, wenn man, wie Richard Wagner will, das Drama die Stelle des Zweckes einnehmen, und die Musik nur als das Mittel des Ausdruckes auftreten lasse. „Je consequenter man das dramatische Princip in der Oper rein halten will, ihr die Lebensluft der musicalischen Schönheit entziehend, desto siecher schwindet sie dahin, wie ein Vogel unter der Luftpumpe. Die Oper ist unmöglich, wenn man nicht dem musicalischen Princip die Oberherrschaft in derselben einräumt . . Denn eine Oper in der die Musik immer und wirklich nur als Mittel zum dramatischen Ausdruck gebraucht wird, ist ein musicalisches Unding" **).

Es freut uns, von jedem dieser zwei Gelehrten Gedanken zu vernehmen, denen wir zustimmen können. Wir sind mit Hanslick vollkommen überzeugt, daß jede dramatische Production mit welcher, als Mittel des dramatischen Ausdruckes, die Musik verbunden erscheint, ein ästhetisches Unding ist. Wir zweifeln aber anderseits auch nicht im mindesten daran, daß Richard Wagner ganz Recht hat, wenn er das Wesen einer Kunstform für „unnatürlich und nichtig" erklärt, welche die Musik als Zweck behandelt, und mit ihr, als ein Mittel des Ausdruckes, das dramatische Moment verschmelzen will. Nämlich, wie wir schon Anfangs gesagt haben, die Poesie ist es mit welcher, als sehr geeignetes Mittel ihre Wirkung zu erhöhen, die Musik ihrem ganzen Seyn nach berufen ist sich zu verbinden: denn das Wort und der gesungene Ton sind Elemente, die ihrer Natur nach zu einander passen, ja für einander gemacht sind. Solange dagegen die Menschenkinder sich darauf angewiesen sehen, als das Mittel des gesellschaftlichen Lebens und des Verkehrs nicht den Gesang, sondern das gesprochene Wort in Anwendung zu bringen, so lange wird auch die Kunst, wo sie nicht durch das Wort, sondern in Wesensbildern uns Erscheinungen vorführt, die sie als dem menschlichen Leben nachgebildet angesehen wissen will, genöthigt seyn, die Träger dieser Erscheinungen mit einander sprechen, und nicht einander ansingen zu lassen. Was sie

*) R. Wagner, a. a. O. S. 379.

**) Hanslick, S. 59 f. (Cit. 807.)

von jeher gewesen, das wird darum die Oper bleiben für alle Zeiten: ein ästhetisches Unding.

526. Das Vorstehende war schon geschrieben, als uns in einem jüngst erschienenen Buche*) ein Gedanke begegnete, den man gegen unsere Beweisführung geltend zu machen versuchen könnte; aus diesem Grunde wollen wir denselben nicht unberücksichtigt lassen. Der Verfasser berichtet zunächst, Riehl habe im Jahre 1878 einen Artikel veröffentlicht, „Die Kriegsgeschichte der deutschen Oper", in welchem er lehre, die Oper sey eine „zwitterhafte Kunstgattung", und sie könne auch nichts Anderes seyn, da „die Zwitterhaftigkeit bedingt sey durch ihre Eigenthümlichkeit"; ferner, „die Oper sey die vergänglichste Kunstgattung, ihre Werke veralten am raschesten", „sie werde verschwinden, und durch das Oratorium ersetzt werden" **). Dem Wesentlichen nach sind diese Anschauungen offenbar ganz die unsrigen. Ehrlich wendet aber gegen dieselben namentlich Folgendes ein:

„Nach langer, reiflicher Ueberlegung sind wir zu der Ueberzeugung gelangt, daß die Verwerfung der Oper gleichbedeutend ist mit der Verwerfung dramatischer Kunst überhaupt, weil die meisten Bedenken welche gegen die Oper erhoben werden können, in gleichem Maaße das Drama treffen, und zwar gerade das höhere. Helden und Heldinnen die in Versen reden***), sind im Leben eben so wenig vorhanden als singende***): und nun gar ‚gewöhnliche' Leute aus dem Volke! Und dennoch, wer wollte es anders haben im wirksamsten dichterischen Kunstwerke, im Drama! Kann irgend ein Gebildeter der Erde sich ‚Wallensteins Lager' in Prosa denken? Und es sind doch meistens recht ungebildete Soldaten, die da ihre Meinungen austauschen! ‚Laßt sie gehen, sind Tiefenbacher, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, Lagen in Garnison zu Brieg, Wissen viel was der Brauch ist im Krieg' †) . . Die größten Kunstwerke dramatischer Dichtung aller Nationen sind in Versen geschrieben" ††).

Was zunächst, um mit dem Unwesentlichsten zu beginnen, die Erinnerung an „Wallensteins Lager" betrifft, so wäre vielmehr zu betonen, — was am Schlusse des „Prologs" Schiller selbst entschuldigen zu wollen scheint, — daß die Dialoge der Soldaten in gereimten Zeilen, als daß sie „in Versen" geschrieben sind. Als Verse betrachtet, sind die

*) H. Ehrlich, Die Musik-Aesthetik in ihrer Entwickelung von Kant bis auf die Gegenwart. Ein Grundriß. Leipzig 1881.

**) Ehrlich, S. 101. 102. 104.

***) Von mir unterstrichen.

†) Ehrlich gibt diese Stelle (Wallensteins Lager, 10. Auftritt) genau so, wie wir sie wiedergegeben, ohne die Verse durch den Druck zu unterscheiden.

††) Ehrlich, S. 101 f. Der letzte Satz ist abermals von mir unterstrichen.

Zeilen ja ganz unregelmäßig gebaut, und dürften sie eher als „Knittelverse" zu bezeichnen seyn. Denkt man den Reim weg, so nehmen sie sich so ziemlich ganz als Prosa aus: „Laßt sie laufen, es sind Kroaten, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, lagen in Garnison zu Mainz, wissen viel was der Brauch ist im Krieg." Zweitens will uns scheinen, daß „Wallensteins Lager" recht gut auch „in Prosa gedacht" werden kann; Shakespeare gibt ja analoge Scenen oft in ungebundener Redeform. Indeß wie gesagt, diese Fragen gehören eigentlich nicht zur Sache; kommen wir auf diese selbst.

Dem Dramatiker, wie in hedonischen Werken dem Künstler überhaupt, steht die Freiheit zu, seine Gestalten zu idealisiren; d. h. er darf dieselben mit einem höheren Maaße leiblicher wie intellectueller und ethischer Vorzüge ausgestattet erscheinen lassen, als sie in der That besaßen, oder als es sonst unter den Menschen sich zu finden pflegt. Nur das hat er dabei zu beachten, daß die Höhe geistiger Ausbildung und ethischer Vollkommenheit die an ihnen hervortritt, unter den von ihm vorausgesetzten Umständen und Verhältnissen wahrhaft möglich und denkbar bleiben muß; und insbesondere darf er ihnen nicht Eigenschaften geben, oder sie in einer Weise handeln lassen, vermöge deren sie aufhören würden, Menschen zu seyn, und vielmehr einer anderen Ordnung vernünftiger Sinnenwesen anzugehören scheinen müßten.

Lediglich von dem hiermit bezeichneten Rechte und innerhalb der angegebenen Gränzen, macht der Dramatiker Gebrauch, wenn er seine Personen in Versen mit einander sprechen läßt: vorausgesetzt, daß er eine Versart wählt, die in Ton und Character sich von der Sprechweise des wirklichen Lebens nicht zu weit entfernt. „Unter allen Versmaaßen" aber, lehrt Aristoteles, „steht das jambische der Sprache des wirklichen Lebens am nächsten, und ist zum Dialog am meisten geeignet: man sieht das daraus, daß wir im täglichen Umgange sehr häufig in jambischen Versen sprechen, in Hexametern dagegen sehr selten, und zwar nur dann, wenn wir über den gewöhnlichen Gesprächston hinausgehen. Und hierin liegt der Grund, weßhalb die Tragiker andere früher übliche Versmaaße verlassen, und sich dem jambischen zugewendet haben" *). Die ganz richtige Thatsache welche wir Ehrlich betonen hörten, daß nämlich „die größten dramatischen Werke aller Nationen in Versen geschrieben sind", — in jambischen nämlich, — steht folglich mit den Forderungen der Aesthetik in vollstem Einklange.

Läßt es sich nun aber in gleicher Weise rechtfertigen, wenn die Personen des Drama's ihre Gedanken und Gefühle singend austauschen? Könnte diese Frage bejaht werden, dann, aber auch nur dann, hätte

*) Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 5. vulg. 4. n. 15. Rhet. 3. c. 1. n. 9.

Ehrlich Recht mit seiner Behauptung, „die Verwerfung der Oper sey gleichbedeutend mit der Verwerfung der dramatischen Kunst überhaupt". Aber die Frage ist aufs entschiedenste zu verneinen. Kömmt es nach Aristoteles schon sehr selten vor, „daß wir im täglichen Verkehre in Hexametern sprechen", so ereignet es sich dagegen absolut niemals, daß wir für denselben den Gesang in Anwendung bringen; und man würde den Mann für irrsinnig halten, der einem Anderen seine Gedanken singend auseinandersetzte.

Zunächst ist das Verfahren des Menschen beim Singen schon physiologisch ein wesentlich anderes, als beim Sprechen. Sprechen wir, so werden die Töne, wie durch abgebrochene Stöße, aus der Kehle gleichsam herausgeworfen; beim Singen dagegen ist es ein anhaltender Druck, der sie aus dem Organ hervorgehen läßt, gleichsam herausschiebt*). Die Folge dieser Verschiedenheit ist, daß die gesungenen Töne in ihrer Art und Eigenthümlichkeit weit vollkommener ausgebildet werden, als die gesprochenen. Ihre Höhe oder Tiefe, ihre Dauer, ihr ganzes Wesen, ihr Verhältniß unter einander, tritt weit klarer und bestimmter hervor; eben darum wirken sie viel intensiver auf die sinnliche Urtheilskraft und das sympathische Nervensystem des Hörenden. Zu dieser Eigenartigkeit des Singtones im Gegensatze zum Sprechton, denke man sich nun noch die kunstreiche Melodie der Arie mit ihrem technischen Rhythmus hinzu: und dann urtheile man, ob die Personen der Tragödie die in jambischen Versen mit einander sprechen, von dem Menschen wie er sich in der Wirklichkeit darstellt, gerade so weit entfernt sind, wie die Arien und Duette singenden Gestalten der Oper; ob nicht vielmehr die Letzteren, als Wesensbilder aufgefaßt, was sie ja in der That seyn wollen und sollen, uns Individuen vergegenwärtigen, die von dem Menschen wie er wirklich ist, schlechthin der Art und dem Begriffe nach verschieden sind**).

---

*) Vgl. Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Gesang".

**) „Eine oder zwei Sängerinnen müssen in jeder Oper nothwendig Hauptrollen haben, die Natur der Handlung mag es zulassen oder nicht. Wenn sich der Dichter nicht anders zu helfen weiß, so verwickelt er sie in Liebeshändel, wenn sie auch dem Inhalte des Stückes noch so sehr zuwider wären . . Damit jeder Sänger Gelegenheit habe, sich hören zu lassen, müssen gar oft Sachen gesungen werden, bei denen keinem Menschen, weder wachend noch träumend, nur die Vorstellung vom Singen einfallen kann . . Dergleichen kindisches Zeug kömmt fast in jeder Oper vor. Auch wird man selten eine sehen, wo nicht die Ungereimtheit vorkäme, daß Personen die wegen bereits vorhandener großer Gefahr, oder anderer wichtiger Ursachen halber, die höchste Eile in ihren Unternehmungen nöthig haben, sich während des Ritornells sehr langsam und ernsthaft hinstellen, erst recht aushusten, und dann einen Gesang anfangen, in welchem sie fast jedes Wort sechsmal

Den Einwendungen Ehrlichs gegenüber bleibt mithin der Satz Riehls vollkommen wahr: die Oper ist ihrem ganzen Wesen nach eine „zwitterhafte Kunstgattung", oder wie wir es vorher ausdrückten, ein ästhetisches Unding. Und eben darum ist es ganz natürlich, daß sie sich als „die vergänglichste Kunstgattung" darstellt, „deren Werke am raschesten veralten": denn eben darum mußte sie schließlich das werden, was sie nach Richard Wagner geworden ist, „das bergende Narrenhaus für allen Wahnsinn der Welt". Und eben darum wieder darf Riehl der Erfüllung seiner Vorhersagung getrost entgegensehen: „die Oper wird verschwinden".

527. Der im vorletzten Satze wiederholte Gedanke Riehls führt uns wieder zu Eduard Hanslick zurück. In dem „Vorwort" zu seinen Studien über die moderne Oper stellt derselbe Reflexionen darüber an, daß „namentlich in der Oper der Zeitverlauf mit grausamer Hast die Reputationen früherer Perioden hinwegspüle, und selbst an jenen wenigen Meisterwerken der genialsten dramatischen Tondichter welche das Jahrhundert überdauern, diesen anscheinend für die Ewigkeit errichteten Säulen, sehr bald, zunächst an ihren Ornamenten, der verwitternde, zerbröckelnde Einfluß der Zeit" sichtbar werde. Aus dieser historischen Erscheinung zieht Hanslick dann den Schluß: „Das berühmte Axiom, es könne das ‚wahrhaft Schöne' niemals, auch nach längstem Zeitverlauf nicht, seinen Zauber einbüßen, ist für die Musik wenig mehr, als eine schöne Redensart. Dem schönen Unsterblichkeitsglauben müssen wir entsagen" *).

Den Beweis zu führen daß diese Folgerung übereilt ist, dazu genügt eine Erinnerung an die Schöpfungen Gregors des Großen. Oder sind diese etwa weniger „Musik", als die von Hanslick erwähnten Opern „edelster und glänzendster Bildung" von Hasse und Jomelli, von Spontini und Spohr? und wird jemand der zu urtheilen versteht, behaupten wollen, die Schönheit der Gregorianischen Gesänge sey heute weniger jugendfrisch, als sie es vor dreizehnhundert Jahren gewesen? Der Grund der historischen Erscheinung deren Hanslick mit Wehmuth gedenkt, liegt

---

und öfter wiederholen, und wobei man die Gefahr und die dringendsten Geschäfte vollständig vergißt. Hat man irgendwo anders mehr als hier Ursache, mit Horaz auszurufen:

Spectatum admissi risum teneatis, amici?

Dazu kömmt noch das ewige Einerlei gewisser Materien. Wer eine oder zwei Opern gesehen hat, der hat auch viele Scenen von hundert anderen gesehen. Verliebte Klagen, ein paar unglückliche Liebhaber, davon einer ins Gefängniß und in Lebensgefahr kömmt, dann ein zärtliches Abschiednehmen in einem Duett, und dergleichen, kommen beinahe in gar allen Opern vor." Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste, „Oper".

*) Hanslick, Die moderne Oper (Berlin 1875) S. V. VII.

nicht in dem Wesen der Musik, sondern in dem Wesen der Oper. Nicht dem Gebilde das in der Erde wurzelt, gehört die Unsterblichkeit, sie ist die Mitgift des Geistes. Das sensitive Element in der menschlichen Natur entstammt dieser Erde, darum ist es hinfällig und verweslich; und gleich ihm altert schnell und verblüht und stirbt bald das Product jeder Kunst, die statt dem Geiste zu dienen, die Magd des Fleisches wird: die durch phonetische Kunststücke die Gedankenlosigkeit in Erstaunen zu setzen, durch ungereimte Fictionen und Abenteuerlichkeiten die Phantasie zu vergnügen, durch prachtvolle Scenerien und luxuriöse Costümirung das Auge zu blenden, durch üppige Melodien und verführerische Rhythmen die Sinnlichkeit zu fesseln, durch Frivolitäten und schlüpfrige Reize der Lüsternheit Nahrung zu bieten bemüht ist. Das ist es was, bald offen bald mehr im Verborgenen, von jeher die Oper gethan hat; das ist es was sie thun mußte, wenn es ihr gelingen sollte, ihr Daseyn zu fristen, und die aus der Unnatur ihres ganzen Wesens mit Nothwendigkeit hervorgehende Gehaltlosigkeit ihrer Fabel, mit dem vielfältigen Widersinn ihrer gesammten Technik, der Oberflächlichkeit für den Augenblick zu verbergen. Unter solchen Umständen ist es eben nicht anders möglich, als daß in dieser sogenannten Kunstform „alle Tondichtung stets durchzogen erscheint von Elementen schnellerer oder langsamerer Sterblichkeit", und „mit jedem Herbste eine Welt von Blumen zu Moder wird".

Was zuletzt Hanslicks zuversichtliche Frage betrifft: „Wer ist Richter darüber, ob ein Werk der Kunst ‚wahrhaft schön' sey?" — so bringt uns dieselbe nicht in Verlegenheit. Es ist die Vernunft, welche über den ästhetischen Werth oder Unwerth technischer Leistungen entscheidet, unterstützt und geleitet durch das Licht der übernatürlichen Wahrheit.

Viertes Kapitel.

Die Instrumentalmusik.

§. 1.

Die Instrumentalmusik als Begleiterin des Gesanges.

Die erste und eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik. Für die liturgische Musik ist das vollkommen geeignete Instrument allein die Orgel. Welche andere, nach Benedict XIV., neben derselben unter Umständen allenfalls noch geduldet werden können, und was bei der Anwendung solcher unerlaubt sey. Eine beachtenswerthe Aeußerung Richard Wagners, welche mit dem Sinne der Kirche ganz übereinstimmt.

528. Die gesungenen Töne der menschlichen Stimme, und somit auch die Melodie, neben dem Text das Hauptmoment des Gesanges,

lassen sich auf verschiedenen Instrumenten nachbilden. Man pflegt die Letzteren in drei Klassen zu theilen: Saiteninstrumente, Blasinstrumente, Schlaginstrumente. Was den Ausdruck betrifft, wird freilich die in solcher Weise nachgebildete Melodie ihrem Original, der von der menschlichen Stimme vorgetragenen, um Vieles nachstehen; an Reinheit der Töne dagegen, und namentlich an Stärke, kann sie dasselbe weit übertreffen. So war es sehr natürlich, wenn man von jeher den Gesang mit den Tönen musicalischer Instrumente zu begleiten sich gewöhnte, und dadurch nicht nur die Sänger unterstützte, sondern zugleich der Melodie größere Stärke, höhere Fülle und gesteigerte Wirksamkeit verlieh. Hierin liegt ohne Zweifel die erste und die eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik: den Gesang einzuleiten und zu begleiten, etwaige Pausen durch entsprechende Melodien auszufüllen, und durch ein Nachspiel die künstlerische Production abzuschließen.

529. In diesem Sinne, als begleitende Kunst aufgefaßt und gehandhabt, ist die Instrumentalmusik nicht nur für den profanen, sondern eben so sehr für den liturgischen Gesang von hervorragendem Werthe. Denn von menschlichen Stimmen allein vorgetragen, bedarf der Gregorianische Choral eines zahlreichen und vorzüglich geschulten Chores, wenn er in den weiten Räumen eines Gotteshauses seine volle Wirkung ausüben soll, namentlich auch für die Vielen, welche den lateinischen Text nicht verstehen. Nun gibt es freilich nur ein einziges Instrument, das sich für den liturgischen Gebrauch eignet, die Orgel nämlich; aber diese genügt auch jeder Anforderung in vollstem Maaße.

Thatsächlich hat man im Laufe der Zeit in vielen Kirchen, außer der Orgel, noch mehr oder weniger sämmtliche Instrumente zu verwerthen gesucht, deren sich die profane Musik bedient. Indeß dieses Verfahren entspricht weder den Zwecken der liturgischen Musik, noch dem Sinne der Kirche. Das Concil zu Trient thut ausschließlich der Orgel Erwähnung*); das römische Cäremoniale aber, nachdem es zunächst die Bestimmung des Concils wiederholt hat, fügt das ausdrückliche Verbot hinzu, außer der Orgel irgend ein anderes musicalisches Instrument anzuwenden 381). Der aus der heiligen Schrift bekannten Thatsache gegenüber, daß das Volk Gottes im alten Bunde sich bei seinen gottesdienstlichen Versammlungen mehrerer Instrumente verschiedener Art bediente, lehrt Thomas von Aquin Folgendes. „Die in Rede stehenden Instrumente sind mehr dazu angethan, dem Gemüthe Genuß zu gewähren, als dasselbe zum Ernst und zur Andacht zu stimmen. Das israelitische Volk war irdisch gesinnt, und in religiöser Beziehung stumpf, und bedurfte darum, wie der Verheißungen irdischen Lohnes, so auch der Anregung durch solche Instrumentalmusik;

---

*) Die Stelle wurde oben, S. 388, bereits angeführt.

überdies hatten die Instrumente deren man sich dabei bediente, ihre typische Bedeutung. Dadurch erklärt sich die erwähnte Einrichtung im alten Bunde; die Kirche dagegen bringt solche Instrumente beim Gottesdienste nicht in Anwendung" 382). Das hochheilige Opfer des Leibes und Blutes Christi, die ununterbrochene persönliche Gegenwart des Herrn im Sacramente, dazu die Gesammtheit der übernatürlichen Wahrheiten in deren Besitz sich die Kirche Gottes befindet, lassen überhaupt, wie sie der Christenheit nicht mehr erlauben, „irdischen Sinnes zu seyn und dem Uebersinnlichen gegenüber stumpf", die Anwendung anderer Instrumente, als der Orgel, bei der Feier der heiligen Geheimnisse, nicht allein vollkommen entbehrlich, sondern geradezu unstatthaft erscheinen.

530. Diesem Gedanken sowie dem angeführten Verbote des Cäremoniale gegenüber, wollen wir indeß nicht verschweigen, daß Benedict XIV. in seiner früher erwähnten Encyclica den Bischöfen des Kirchenstaates (denn an diese ist das Schreiben gerichtet) die Erlaubniß ertheilt, „falls in den Kirchen ihrer Diöcesen der Gebrauch anderer Instrumente außer der Orgel bereits Eingang gefunden habe", den Contrabaß, das Violoncell, den Fagott, die Viola und die Violine zu gestatten, aber diese allein. Dagegen sollen sie „Pauken, Waldhörner, Trompeten, Oboen, große und kleine Flöten, Clavierinstrumente, Mandolinen und ähnliche Instrumente verbieten". „Was aber die Verwendung der hiernach zuläßigen Instrumente betrifft, so sollen dieselben einzig dazu verwendet werden, die Wirksamkeit des Gesanges zu erhöhen, indem sie dazu beitragen, die dem Texte entsprechenden Gefühle in den Anwesenden zu fördern, und sie zu andächtiger Beherzigung der religiösen Wahrheiten zu stimmen, und zur Liebe gegen Gott und das was Gottes ist. Wenn dagegen die bezeichneten Instrumente sich fortwährend hören lassen, und nur hie und da, wie es gegenwärtig der Fall zu seyn pflegt, auf Augenblicke schweigen, um künstlichen Läufen und sogenannten Trillern der Sänger Raum zu lassen, indeß sie sonst alle Worte des Gesangtextes übertönen und dem Verständniß unzugänglich machen: dann ist der Gebrauch derselben nicht allein überflüssig und zwecklos, sondern einfach unerlaubt und verboten" 383).

Man wolle übrigens nicht übersehen, daß Benedict XIV. in diesen Worten keineswegs, in Widerspruch mit dem drei Jahre später (1752) von ihm neu herausgegebenen Cäremoniale, die Anwendung der fünf von ihm genannten Instrumente gutheißt, sondern lediglich den Bischöfen des Kirchenstaates die Freiheit gibt, dieselben dort zu gestatten, wo man sich bereits an den Gebrauch von der Orgel verschiedener Instrumente gewöhnt habe. Es tritt ja oft die Erscheinung ein, daß der Gesetzgeber sich durch die Rücksicht auf obwaltende Umstände genöthigt sieht, der minder angemessenen, aber einmal herrschenden Gewohnheit Zugeständnisse

zu machen; auch Moyses hatte einst, freilich auf einem ganz anderen Gebiete, dem jüdischen Volke eine gewisse Erlaubniß gegeben, aber nur, wie der Herr uns belehrt, „wegen der Härte ihres Herzens“ (Matth. 19, 8)*).

Ganz dem Sinne der Kirche entsprechend finden wir darum die folgenden Worte eines genialen Mannes, der freilich selbst dem Geiste der Kirche leider sehr fern zu stehen schien. „Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben; und wenn die katholische Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vocalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig nothwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden: dies ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannichfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, ihrer Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und nicht durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag.“ So sprach sich vor fast einem Menschenalter schon Richard Wagner aus**).

§. 2.

Die Instrumentalmusik ohne den Gesang.

Eine zweite Bestimmung der Instrumentalmusik; Fälle in denen die Umstände den Text ersetzen. Wo sie unabhängig von solchen Umständen auftritt, da ist der Genuß den sie gewährt, vorwiegend mehr pathologisch als ästhetisch. Nachtheilige Folgen, welche die häufige Beschäftigung mit dieser Kunst mit sich bringt.

531. Daß sie den Gesang begleite, haben wir gesagt, und seine Wirksamkeit fördere und verstärke, sey die erste und die eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik. Sie hat indeß neben dieser noch eine

---

*) Eine Bestätigung dieses unseres Gedankens findet man bei Benedict XIV. *De synodo dioecesana* l. 11. cap. 7. n. 6.

Die in neuester Zeit ausgesprochene Behauptung, Benedict XIV. habe in diesem Werke *(de synodo dioecesana)* die in der vorher angeführten Encyclica den Bischöfen des Kirchenstaates gegebene Anweisung „auf alle Bischöfe ausgedehnt“, ist unrichtig. Das erwähnte Werk ist ein rein wissenschaftliches Buch; Benedict XIV. hat durch dasselbe nicht einen einzigen jurisdictionellen Act gesetzt.

**) Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen, 1849. (Gesammelte Schriften, Leipzig 1871, Bd. 2. S. 337.)

zweite. Es kommen im menschlichen Leben, namentlich im öffentlichen und gesellschaftlichen, Anläße vor und Handlungen, welche es theils nothwendig, theils wünschenswerth machen, daß in den dabei Betheiligten eine bestimmte, denselben entsprechende Stimmung herrsche. Einigermaßen sind solche Anlässe schon an sich und ihrer Natur nach dazu angethan, diese Stimmung hervorzurufen; aber die Gefühle aus denen sich dieselbe zusammensetzt, bilden sich leichter und sicherer, und werden intensiver, wenn auch die Musik dazu mitwirkt.

Zu den Handlungen oder Anlässen die wir im Auge haben, gehört z. B. der feierliche Einzug des Bischofs in ein Gotteshaus seines Sprengels, wenn er daselbst eine liturgische Handlung zu vollziehen hat: das römische Cäremoniale ordnet für solche Gelegenheiten an, daß die Orgel gespielt werde; und das Nämliche soll geschehen, wenn ein Legat des heiligen Stuhles oder ein Cardinal in eine Kirche seinen Einzug hält*). Daß es in gleicher Weise, auch ohne die selteneren Anlässe dieser Art, erhebend und zur Andacht stimmend auf das Gemüth wirkt, wenn vor dem Beginn der heiligen Handlung, während sich der Clerus in feierlichem Zuge durch die Kirche zum Presbyterium hinbewegt, gleichzeitig die majestätisch ernsten Töne der Orgel sich vernehmen lassen, dürfte schon jeder Christ empfunden haben. Ebenso ist es eine sehr verständige, die allgemeine Andacht in wirksamer Weise fördernde Vorschrift des Cäremoniale, welche leider in manchen Kirchen nicht beachtet wird, daß während der Wandlung und Elevation im Hochamte, indeß der Gesang ruht, die Orgel in andächtiger und ernster Weise zu spielen sey 384). Die Kriegskunst ihrerseits hat für ihre Zwecke von jeher die Instrumentalmusik unentbehrlich gefunden; und wenn während der Schlacht „die Rosse wiehernd jagen und das Blut der Helden wallt", so kann das zum Theil immerhin schon eine natürliche Folge der Umstände seyn: aber daß eben gleichzeitig „die Kriegstrompete schallt" und „die Trommeln Wirbel schlagen", das trägt sehr wesentlich dazu bei, jene Aeußerungen einer gesteigerten Kühnheit, und eines Muthes der die Gefahr nicht beachtet, hervorzurufen, und entgegengesetzte Gefühle, welche für den Ausgang des Kampfes sehr nachtheilig seyn könnten, zu paralysiren. Der Genuß der freien Natur an einem schönen Sommerabend, die gehobene Stimmung bei einem Festmahle, einer Abschiedsfeier, oder einer Versammlung durch welche irgend ein öffentliches Ereigniß gefeiert werden soll, kann fühlbar erhöht werden, wenn die Ausführung passender Compositionen sie von Zeit zu Zeit unterstützt.

Bei solchen und ähnlichen Anlässen ist mithin das selbständige Auftreten der Instrumentalmusik, ohne den Gesang, ohne Zweifel berechtigt

*) Caer. Episc. 1. c. 28. n. 3. 4.

und angemessen. Wir müssen es unter dieser Rücksicht einseitig finden, wenn Plato „den Vortrag rhythmischer Melodien auf der Cither und Flöte" sehr entschieden mißbilligt, indem er Solches für einen Mißbrauch erklärt der sich „wie Taschenspielerei ausnehme, und mit den schönen Künsten nichts mehr gemein habe" (ἀμουσία καὶ θαυματουργία)*). Plato begründet sein Verdict damit, daß man „ohne die Worte des Gesanges die Melodie ja nicht verstehen, und nicht wissen könne was sie wolle". Das ist, bei den Voraussetzungen die wir gemacht haben, eben nicht mehr wahr: die Umstände und die durch sie schon angeregte Stimmung der Anwesenden, bilden für die Worte in solchen Fällen den genügenden Ersatz.

532. Seit nicht ganz zweihundert Jahren (Sebastian Bach) hat man nun freilich angefangen, auch ganz unabhängig von der augenblicklichen Thatsächlichkeit solcher Umstände die Instrumentalmusik selbständig auftreten zu lassen. Immerhin können Zuhörer mit Hülfe der Phantasie sich eine Schlacht, oder eine Alpengegend beim Aufgange der Sonne, oder eine von Schnee und Eis starrende Winterlandschaft in Norwegen, in einem lebhaften Bilde vorstellen, und hierdurch unterstützt, der Aufführung eines Tonstückes von dem sie wissen, daß es eben für solche Umstände componirt ist, mit Interesse und Vergnügen beiwohnen. Kennern der Musik, vielleicht auch Solchen die, ohne sich viel mit derselben befaßt zu haben, von Natur eine hervorragende Anlage für diese Kunst besitzen, wird selbst das Anhören einer kunstreichen Symphonie oder einer Sonate oder einer „Phantasie" Genuß bringen, welche ihnen von allen bestimmten Umständen vollständig gelöst vorgeführt wird. Aber mit diesem, im ersten Falle ziemlich vagen, im zweiten — wir möchten sagen „technischen" Genuß dürfte auch, von der rein physiologischen Wirkung abgesehen, der ganze Werth solcher Leistungen erschöpft seyn.

Was übrigens weiter diese ganz selbständig als hedonische Kunst auftretende Instrumentalmusik betrifft, so ist zunächst offenbar, daß ihr die Versuchung, unter dem Schein ästhetischer Genüsse sinnliche, genauer vegetative, zu bereiten, und dadurch unmoralisch zu werden, eben so nahe oder vielmehr noch näher liegt, wie der profanen Vocalmusik (oben, S. 809 f.): und man darf nur die Ueberschriften zahlreicher Clavierstücke lesen, um zu wissen, daß sie dieser Versuchung gar nicht ungern nachzugeben pflegt. Aber auch abgesehen von dieser unmittelbar schlimmen Wirkung nicht weniger Compositionen, hat Lotze vollkommen Recht, wenn er die namentlich in den deutschen Ländern weit verbreitete Theilnahme für Musik keineswegs erfreulich findet, ihre Einwirkung auf die Nation nicht für eine günstige hält.

*) Plat. de leg. l. 2. Steph. p. 669. 670. Bip. 8. p. 93. 94.

„Gerade den überwältigendsten Eindrücken der Musik ist der stärkste Antheil leiblicher Erregung von Seite des Hörers beigemischt . . Das Elementarische der Musik," (d. h. das physiologisch wirkende Moment in derselben,) „der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren . . Dieses Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen" (der intellectuellen) „Anschauung paart, kann nur dann als" ästhetischer Genuß gelten, wenn das vorherrschende Element darin die Freude an einem Gegenstande von ästhetischem Werthe bildet. „Fühlt dagegen das Gemüth sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann ein solcher Eindruck um so weniger" als die Wirkung einer kalleotechnischen (eigentlich künstlerischen) Leistung gelten, „je stärker derselbe auftritt. Die Zahl derer welche auf solche Art Musik hören oder eigentlich fühlen, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine vage, nur durch den ganz allgemeinen Character des Tonstückes bestimmte, übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist rein pathologisch: ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts" *).

Eine Beschäftigung mit der Musik wie Hanslick sie in diesen Sätzen treffend characterisirt, wird offenbar nur dazu dienen, der träumerischen Regsamkeit einer unstäten Phantasie, der unmännlichen Weichheit des Gefühls, der Schwäche und Reizbarkeit der Nerven, äußerst wirksamen Vorschub zu leisten. Nun gibt es aber bekanntlich ohnedies schon der Momente mehr als genug, welche durch Ueberreizung krankhafte Zustände der erwähnten Vermögen herbeiführen, und das Gleichgewicht der Kräfte in einer für das innere wie das äußere Leben bedenklichen Weise stören. Verständig beschränkte Beschäftigung mit der Tonkunst kann für den „der in den harten Zusammenhängen der Wirklichkeit eingewohnt ist, und den Ernst der Dinge, der bestimmten Aufgaben und Ziele des Lebens kennt", ein ganz geeignetes Mittel der Erholung und geistiger Erhebung seyn: ohne solche Voraussetzungen dagegen führt sie nur „eine schädliche Erschlaffung aller Kräfte herbei, welche das thätige Leben auf angebbare Zwecke und stetige Arbeit richten soll. Die verhängnißvolle Leichtigkeit mit welcher gerade diese Kunst eine leidliche Ausübung gestattet, hat ihre zu alltäglich gewordenen Productionen längst jener Weihe entkleidet, die sie als selten dargebotene Wiederholungen ernster und großer Meisterwerke gehabt haben würden. Zwar ist die Zeit hoffentlich vorüber, da die deutsche Nation in jeder drohenden Lage nichts Nothwendigeres zu thun wußte, als den vierstimmigen Männergesang erfinden welcher der Situation

*) Nach Hanslick, S. 135 ff. (Cit. 807.)

entsprach; dennoch nimmt die Versenkung in musicalische Gefühle noch eine unverhältnißmäßige Zeit unsers Lebens in Anspruch, während die zeichnenden und bildenden Künste, die den Sinn für die Wirklichkeit schärfen, der Theilnahme nur wenig finden" *).

Fünftes Kapitel.

Pseudoliturgische Musik.

§. 1.

Das Verlassen des Systems Gregors des Großen hat noch immer zum Verfall der liturgischen Musik geführt.

Zeugnisse von Rochlitz, Nettesheim, Lindanus, Ambros, Hanslick, Wagner, A. Reichensperger. Ob die Kirchenstücke von Mozart, Haydn, und anderen großen Meistern als liturgische Musik gelten können: Hanslick, Wagner, Erzbischof Graf Hohenwart, Pius VI. Entscheidung der Frage im verneinenden Sinne.

533. „Liturgische Musik im strengen Sinne ist nur Gesang, und zwar der Gregorianische, oder die polyphone Bearbeitung desselben, soweit nicht dadurch dessen Wesen verändert wird. Keine Instrumental- oder andere neuere Musik kann auf den Character einer liturgischen Musik Anspruch machen, sollte die Kunst welche sie entfaltet, auch noch so groß seyn. Nur die würdige Anwendung der Orgel beim Gottesdienste ist durch die Kirche von jeher gebilligt worden" **). Diese Worte eines um die würdige Feier der heiligen Geheimnisse hochverdienten Bischofs sind ein kurzer Ausdruck, und zugleich eine werthvolle Bestätigung dessen, was wir im zweiten und vierten Kapitel dieses Abschnittes festgestellt haben.

Den Beweisen für die Bedeutung des Gregorianischen Gesanges, dieser hervorragendsten Leistung der Tonkunst, welche früher gegeben wurden, beabsichtigen wir hier einen weiteren anzuschließen. Die Rücksicht auf einzelne Punkte die erst in den zwei letzten Kapiteln zur Sprache kommen konnten, mußte es uns zweckmäßiger erscheinen lassen, diesen Beweis bis hierher zu verschieben. Derselbe gründet sich auf eine Thatsache der Geschichte. Was die Letztere unwidersprechlich constatirt, das ist nämlich dieses, daß das Verlassen des von Gregor dem Großen mit

---

*) Nach Lotze, S. 502 f. (Cit. 18.) Man vergleiche auch Rochlitz, Bd. 2. S. 252 ff. (Cit. 811.)

**) Valentin, Bischof von Regensburg, Pastoralschreiben an den Clerus der Diöcese, vom 16. April 1857, N. I.

bewunderungswürdiger Weisheit festgestellten musicalischen Systems immer den Niedergang des liturgischen Gesanges, und schließlich seinen gänzlichen Verfall, unausweichlich zur Folge hat. Wir beschränken uns, um das darzuthun, auf die vier letzten Jahrhunderte.

534. „Im Kirchengesange hatte im fünfzehnten Jahrhundert und im Anfange des sechzehnten die Instrumentalmusik die Vocalmusik überboten, und der Letzteren besonders eine überaus künstliche Vollstimmigkeit und Gelahrtheit aufgedrungen; das hatte sie gesteigert bis zu einer bloßen wirkungslosen Verstandessache" *). Daß sich die „Verstandessache" in der Praxis keineswegs sehr verständig ausnahm, beweist das folgende Zeugniß, das sich auf die ersten Jahrzehnte eben des sechzehnten Jahrhunderts bezieht. „Heutzutage ist die Zügellosigkeit der Musik in den Kirchen so groß, daß man zugleich mit dem Meßtexte auf den Instrumenten üppige Liedeleien zu hören bekömmt, und beim Gottesdienste die für schweres Geld gemietheten liederlichen Musiker ihre Gesänge nicht zur Erbauung der Anwesenden und zur Geisteserhebung aufführen, sondern zur Erregung der schlimmsten Sinnlichkeit; daß sie nicht Menschen- sondern Thierstimmen hören lassen: denn hier wiehern Knaben den Discant, Andere brüllen den Tenor, Andere bellen den Contrapunkt, wieder Andere blöken den Alt oder brummen den Baß. So hört man Töne im Ueberfluß, aber vom Texte kein Wort" **).

Würdevoller und gemessener als Nettesheim, aber ganz in demselben Sinne, drückt sich einige Jahrzehnte später der ausgezeichnete Wilhelm Lindanus aus, Bischof von Ruremonde († 1588), einer der ersten Theologen seiner Zeit: „der große Bischof" nennt ihn Benedict XIV. Sein Zeugniß lautet so. „Statt die Anwesenden zu religiösen Gefühlen anzuregen und zu andächtigem Beten zu stimmen, wirken gegenwärtig die Sänger durch ihr Singen vielmehr dahin, daß dieselben im Gebete gestört und der Andacht entfremdet werden. Ich habe mitunter während des Gottesdienstes mit der größten Aufmerksamkeit gelauscht, was man denn eben singe, und es war mir nicht möglich, auch nur ein einziges Wort zu verstehen. Es war nicht Gesang was man vernahm, sondern ein Gemenge immer aufs neue wiederholter Silben, ein Durcheinander von Stimmen, ein verworrenes Schreien und wildes Brüllen" **).

Wohin auf demselben Gebiete das siebenzehnte, das Jahrhundert des

---

*) Rochlitz, Bd. 1. S. 275. (Cit. 811.)

**) Aus der Schrift des bekannten Cornelius Agrippa von Nettesheim († 1535), „Von der Unsicherheit und Eitelkeit aller Wissenschaften und Künste", Kap. 17. (Bei Ambros, 4. S. 13.)

***) Lindan. Panopl. Evang. 4. c. 78. (ap. Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Febr. 1749. §. 9.)

Ungeschmackes κατ' ἐξοχήν, gelangte, nachdem es mit der Gregorianischen auch die Musik Palestrina's glücklich beseitigt hatte, das haben wir bei einer anderen Gelegenheit von Ambros bereits gehört *). Was aber das achtzehnte Jahrhundert betrifft, so ist es ja wohl kaum für Einen Leser etwas Neues, daß bis zum Abschlusse desselben, wenigstens in Deutschland die Kirchenmusik vollständig Concert- und Theatermusik geworden war. Dem Geiste jener indifferentistischen, rationalistisch verflachten Zeit, die sich mit etwas religiöser Sentimentalität und einer Art von Etikette-Frömmigkeit begnügte, konnte es nur entsprechen, wenn sich während der Feier der heiligen Messe eine ganz verweltlichte Kunst producirte, die mit den erschütterndsten Gedanken der Offenbarung ihr Spiel trieb, mit den ernstesten Stimmungen des christlichen Herzens tändelte, mit angenehm klingenden harmonischen Melodien die „andächtige" Zuhörerschaft unterhielt, mit scharfen nervenerregenden Rhythmen und frivolen Arien irdische Gefühle wachrief, mit Coloraturgesängen und theatermäßigem Pomp und einer sinnlichen, den Gesang überwuchernden Instrumentalmusik auf den Beifall des „Publicums" speculirte **): und das Letztere verstand sich sehr gern dazu, die Kirche als einen Concertsaal zu betrachten, und bei den bewunderungswürdigen Figuren und Trillern der Opernsängerinnen sich eines Vergnügens ungefähr jener Art freuen zu können, wie man es zu anderer Zeit „bei den unbegreiflichen Künsten der Luftspringer und Seiltänzer die sehr schwere Sachen machen", zu empfinden pflegt.

Steht es im neunzehnten Jahrhundert besser? Seit einigen Jahrzehnten vielfach ohne Zweifel; aber überall noch keineswegs. Es dürfte auch heute noch Wahrheit seyn, was vor nicht ganz dreißig Jahren Eduard Hanslick schrieb. „Es gibt unzählige deutsche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heiligen Wandlung das ‚Alphorn' von Proch, oder die Schlußarie aus der ‚Somnambüle' (mit dem koketten Decimensprung ‚in meine Arme'), oder Aehnliches, auf der Orgel vorgetragen wird. Jeder Deutsche der nach Italien kömmt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekanntesten Opernmelodien von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi, und noch weltlichere Stücke" ***).

Geben wir noch zwei weiteren Zeugen das Wort, um so mehr, als der eine wie der andere, indem sie den Verfall der liturgischen Musik authentisch constatiren, zugleich eben dem Gedanken Ausdruck geben, dessen Wahrheit wir zu beweisen unternommen haben. „Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung

*) Oben, N. 275. S. 388 ff.

**) Vgl. Historisch-politische Blätter, Bd. 83. S. 771. 779.

***) Hanslick, S. 44 f. (Cit. 807.)

der Orchester-Instrumente in dieselbe*). Durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch that, und von dem schädlichsten Einflusse auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein. Gewisse Sätze des heiligen Textes, wie *Christe eleison*, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Operngeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen" **). Als Hofkapellmeister zu Dresden hatte Richard Wagner ohne Zweifel Anlaß und Gelegenheit gehabt, sich über den Punkt um den es sich handelt, ein zuverläßiges Urtheil zu bilden. August Reichensperger aber ließ sich ein Jahrzehnt später also vernehmen. „Es gränzt ans Fabelhafte, in welcher Art die Kirchenmusik entweiht worden ist, und noch immer entweiht wird. Sobald man die Wege verließ welche auf Grund uralter Tradition Gregor der Große zuerst vorgezeichnet hat, konnte die Anarchie nicht ausbleiben, wie sie dermalen fast allerwärts die Oberhand hat. Statt der ernstfeierlichen Choräle ertönen in unseren Gotteshäusern Weisen der weltlichsten, ja nicht selten der frivolsten Art; der Geschmack oder die Laune des Organisten bildet zumeist die einzige Richtschnur. Es ist wahrlich die höchste Zeit, daß auch diesem Unfuge begegnet wird" ***). Ohne Zweifel; denn darin hat Goethe Recht: „Eine Musik die den heiligen und den profanen Character vermischt, ist gottlos" †).

535. Aber vielleicht hält man uns classische Namen entgegen, — Bach, Händel, Mozart, Haydn, Cherubini, Beethoven, — zu denen „die gläubige und die ungläubige Welt mit tiefer Ehrfurcht" hinaufschaue, und stellt uns die Alternative, ihre Compositionen für den Gottesdienst entweder als „unsterblich und ewig schön" anzuerkennen, oder für einseitig und leidenschaftlich zu gelten. Einer solchen Alternative gegenüber können wir wohl nichts Besseres thun, als wieder an das Urtheil von Sachverständigen appelliren.

Eduard Hanslick findet „einen großen Theil der Haydn'schen und der Mozart'schen Kirchenmusik sehr, sehr weltlich. Verglichen mit dem Jahrmarktsjubel in so manchem ‚Gloria', mit den Opernschnörkeln in so manchem ‚Benedictus' und ‚Agnus' dieser Meister, klingt Verdi's

*) an welche Gregor der Große sicher nie gedacht hatte: sonst würde er sie mit aller Strenge verboten haben.

**) Richard Wagner, Entwurf u. s. w. S. 335. (Cit. 827.)

***) A. Reichensperger, S. 109. (Cit. 372.)

†) Goethe, Sprüche in Prosa. (Stuttgart 1869, Bd. 3. S. 87.)

‚Requiem‘ noch heilig. Aehnlich verhält es sich mit der Kirchenmusik vieler berühmter älterer Italiener, deren ‚Classicität‘ auf Treu und Glauben angenommen und, mit jedem Decennium weniger geprüft, weitergegeben wird. Pergolese, Lotti, Jomelli, Salieri, und so viele andere Celebritäten Italiens deren großes Talent und deren Kunstfertigkeit wir hochschätzen, — was für zopfigen Zierrath und weichliche Opernmelodien haben sie nicht bona fide in ihre Kirchen-Compositionen aufgenommen!“ Ueberhaupt, „in vielen, mitunter hochgefeierten italienischen Kirchenmusiken, erstickt der Geist in der Fülle blühenden Fleisches“ *). Damit der Leser diese Gedanken Hanslicks, insbesondere sein Urtheil über die Messen von Haydn und Mozart, ganz verstehe, müssen wir noch einige Sätze über das „Requiem“ von Verdi hinzufügen. „Verdi hat sein ‚Requiem‘, nachdem es einmal zu Ehren des berühmten Dichters der *Promessi sposi*, Alessandro Manzoni, im Mailänder Dome seine Schuldigkeit gethan, auf Reisen genommen, um es in den Concertsälen von Paris, London und Wien derjenigen Gemeinde vorzuführen, welcher es in Wahrheit gewidmet war, der musicalischen“ **). Und mit ihm reiste „ein Gesangquartett“ (zwei Sänger und zwei Sängerinnen) „das einen Strom von Wohllaut in das ‚Requiem‘ ergoß, und in Ausführung dieses Werkes bereits europäische Berühmtheit erlangt hat .. Nur war der Vortrag dieser vier häufig zu theatralisch. Gewisse Schluchzer, Bebungen und leidenschaftliche Accente passen — selbst im Concertsaale — nicht für kirchliche Musik, nicht zu dem Texte des ‚Requiem‘. Wenn eine Sängerin Jesum Christum anruft, so darf man nicht meinen, sie schmachte nach ihrem Geliebten“ ***). Das ist das Kunstwerk, von dem wir hörten, daß es sich im Vergleich mit manchen Compositionen welche Haydn und Mozart für die Kirche geliefert, „noch heilig“ ausnimmt.

Vernehmen wir einen zweiten, nicht minder sachverständigen Zeugen. Richard Wagner anerkennt, daß es Kirchenmusikstücke gebe, welche der vorher (S. 833 f.) auch mit seinen Worten von uns characterisirten, „gänzlich verderbten und entweihten, den gesunden religiösen Geist geradezu verhöhnenden Richtung am wenigsten angehören. Seitdem nämlich die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im Allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischem Werthe sind:“ aber „dem reinen Kirchenstyle, wie es jetzt“ (1849) „ihn wiederherzustellen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an.

*) Hanslick, S, 4. 5. 11. (Cit. 380.)
**) Von mir unterstrichen.
***) Hanslick, S. 7. 8. 12. (Cit. 380.)

Sie sind absolute musicalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Concerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen" *).

Wer etwa zu den Aussagen dieser Gewährsmänner noch Beweise verlangte aus den Werken der Meister selbst um die es sich handelt, den verweisen wir auf die verdienstvollen Zeitschriften von Franz Witt, „Musica sacra" und „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik". Nehmen wir nur Eine Stelle heraus.

In einer Messe von Haydn, in D-moll und D-dur, hat das Kyrie 160 Tacte, das Gloria 252, das Benedictus 161. Im Kyrie und in fünf anderen Stellen dieser Messe liegt der Nerv des Ganzen in den Solo, welche in derselben mit Feuer und Eleganz behandelt sind, nicht nach der gewöhnlichen Haydn'schen Schablone, und einer guten Sopran-Solistin die dankbarste und brillanteste Rolle zutheilen.

In einer anderen Messe, in C-dur, von demselben, hat das Kyrie 135 Tacte *lento;* die Worte Kyrie (Christe) eleison werden im Sopran dreißigmal wiederholt, wobei diese Stimme noch 41 Pausen hat. Das Gloria hat bis zu *Qui tollis* 134 Tacte, das *Qui tollis* selbst 32, das *Quoniam* bis *cum sancto Spiritu* 97 Tacte (Sopran-Solo), das *Amen* allein 66 Tacte. Das Benedictus besteht aus 133 Tacten, die drei letzten Worte des Agnus Dei aber, *dona nobis pacem,* aus nicht weniger als 160.

Und in dieser Messe sowohl als in einer dritten, gleichfalls in C-dur und von Haydn, ist das *Quoniam* (im Gloria) eine vollständige Theater-Bravour-Arie, und streift das Benedictus nahe daran. Das Kyrie der zuletzt erwähnten dritten hat 172 Tacte, das Gloria 372, das Benedictus 130. Der ganze erste Satz des Credo trägt wieder Ariencharacter, unterbrochen vom Chore; das *Et incarnatus* ist eine ganz gewöhnliche Tenorarie, die eben so gut von Bühler oder Dedler seyn könnte. Das beweist z. B. diese Stelle:
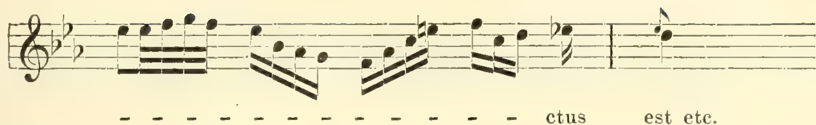
Lento.

et homo, et ho - mo fa - ctus est,

tr

et ho - mo fa - - - - - - - - - - - - - - - -

*) Richard Wagner, Entwurf u. s. w. S. 336. (Cit. 827.)



Auf die dreizehn Worte *Et incarnatus* bis *homo factus est* kommen 38 Tacte *largo;* nachdem dasselbe mit *homo factus est* (dieses zweimal) gesungen ist, beginnt es wieder von vorn, und es folgt das *homo factus est* sechsmal: dann abermals von vorn *Et incarnatus*, und aufs neue sechsmal *homo factus est* *).

Schon diese kurzen Andeutungen dürften genügend seyn, es vollkommen begreiflich zu machen, wenn der Graf Hohenwart, als Fürsterzbischof von Wien, die Aufführung aller Messen von Joseph Haydn vollständig untersagte; oder wenn Pius VI., als er (1782) dem Pontificalamte im Dom zu Augsburg assistiren wollte, nicht erlaubte, daß eine große figurirte Messe, die man mit vorzüglicher Sorgfalt einstudirt hatte, dabei aufgeführt würde, so daß man sich genöthigt sah, den einfachen Choral zu singen **). Lessing characterisirt die Arie, im Gegensatze zum Recitativ, als „die wollüstigere" Verbindung der Musik mit der Poesie; und er besorgt, jene „vergnüge zu sehr unser Ohr", als daß demselben das der Sinnlichkeit weniger bietende Recitativ dann noch zusagen könne (oben, S. 808). Sollte nicht mit ziemlich viel Grund vermuthet werden müssen, daß die „ewig schönen" Arien in den Messen unserer in der hedonischen Musik unbestreitbar großen Tondichter gleichfalls dermaaßen „das Ohr vergnügen", daß das Herz sich in Folge solchen Vergnügens zu dem minder Anziehenden, zu ernster Andacht und innigem Gebete, sehr wenig aufgelegt fühlt? Was das von uns unterstrichene Attribut betrifft welches Lessing der Arie zuerkennt, so wissen wir ganz gut, daß dasselbe in jenem häßlichen Sinne in welchem man das Wort ungern öffentlich ausspricht, mit dem Wesen der Arie gerade nicht verbunden ist. Aber kann jemand als für den liturgischen Gebrauch geeignet, Melodien anerkennen welche, ob auch in dem allermildesten Sinne des Wortes, die Bezeichnung „wollüstig" verdienen?

Ueberhaupt, wer immer auch nur einigen Begriff hat von der Bedeutung jenes Geheimnisses das sich auf dem Altare eines katholischen Gotteshauses vollzieht, nur einige Ahnung von der Majestät des „Herrn der Heerschaaren" und seiner unnahbaren Heiligkeit und dem Ernste der

*) Nach Witt, Liturgische Verstöße in drei Messen von Joseph Haydn. („Musica sacra", 1881, N. 8 und 9, S. 97 f.) Die Analyse verschiedener Messen von Haydn findet man in derselben Zeitschrift, in den Jahrgängen 1870, 1872, 1875.

**) Lüft, Liturgik (Mainz 1847) Bd. 2. S. 247.

Ewigkeit, nur einiges Verständniß für die gränzenlose Hülfsbedürftigkeit der Menschheit und die Größe der Schuld, welche sie durch Sündigen fort und fort auf sich ladet; wer dabei anderseits den Hang der menschlichen Natur zum Irdischen, ihre Unaufgelegtheit für das Uebernatürliche, ihren Leichtsinn und ihre Flatterhaftigkeit nur einigermaßen zu würdigen weiß: der urtheile, ob ein Singen und Musiciren wie das in Rede stehende dazu angethan seyn kann, die Gefühle zu unterstützen welche die heilige Handlung und das Haus Gottes erheischt; der entscheide, ob der „Jahrmarktsjubel beim Gloria", und die „Opernschnörkel beim Agnus Dei" mit dem am Schlusse desselben von drei Singstimmen fünf Tacte hindurch wiederholten *pa pa pa pa pa pa* *), und die Theater-Bravour-Arien und die Triller und die Schluchzer und die Bebungen und leidenschaftlichen Accente, — kurz, ob eine „in der Fülle blühenden Fleisches erstickende Musik" als geeignet gelten kann, die Lebendigkeit des Glaubens und der Ehrfurcht, den Ernst der Andacht und des Gebetes und der Zerknirschung zu fördern, durch welche die christliche Gemeinde sich der Gnade und der Vergebung und jenes Segens würdig machen soll, den ihr das hochheilige Opfer zu vermitteln bestimmt ist. So viel kann doch niemand in Abrede stellen: die „unsterblichen" Messen von Haydn und Mozart und Beethoven, und die Weisen Gregors des Großen, bilden mit einander einen vollständig diametralen Gegensatz. Auf Einer von beiden Seiten muß mithin der Irrthum seyn; entweder haben Ambrosius und Gregor und alle Päpste die nach ihm seine Melodien empfahlen und vorschrieben, das Wesen der Andacht und der religiösen Gefühle mißverstanden, oder die weltlichen Tondichter der letzten anderthalbhundert Jahre haben dasselbe nicht aufgefaßt.

Wir stellen es dem Leser anheim, zu entscheiden. Unserseits haben wir aber, nachdem wir einmal die erwähnten Kirchenmusikstücke zu berücksichtigen veranlaßt waren, noch ein kurzes Wort weiter zu bemerken. Richard Wagner machte denselben in der vorher (S. 836) angeführten Stelle das Zugeständniß, sie seyen „absolute musicalische Kunstwerke". Soll hiermit nur gesagt seyn, daß sie als Monumente einer bis dahin in der profanen Tonkunst vielleicht unerreichten musicalischen Technik dastehen, so haben wir gegen das Zugeständniß nicht das Mindeste einzuwenden; andernfalls ist uns dasselbe unverständlich. Oder was heißt das, ein „absolutes musicalisches Kunstwerk"? Es ist kein Kunstwerk denkbar das nicht, insofern es eben das Werk irgend einer Kunst seyn will, von dem der es würdigen will, nothwendig und an erster Stelle als Mittel für irgend einen Zweck, als Ursache aufgefaßt werden müßte die irgend eine Wirkung hervorbringen soll. Nun lehrt uns aber,

*) aus dem dona nobis *pa*cem.

sey es die Metaphysik sey es die einfache Vernunft, daß das Mittel sowohl als die Ursache ihrem ganzen Wesen nach ein Relatives, daß mit jenem die Beziehung auf den Zweck, mit dieser die Beziehung zu ihrer Wirkung unlösbar verbunden ist. Ein „absolutes Kunstwerk", in einem anderen als dem vorher bezeichneten Sinne, ist mithin eben so widersinnig, wie eine Kunst die „sich selber Zweck" und darum „relationslos" ist. Die Kirchenstücke um die es sich handelt, sind Werke der liturgischen Musik, aber vollständig mißlungene: denn sie beeinträchtigen und paralysiren den Zweck für welchen sie geschaffen wurden, statt ihn zu fördern. „Was nützt einem ein Schlüssel von Gold," sagt der heilige Augustin, „mit dem man aber nicht aufschließen kann?" *)

§. 2.

Die üblen Folgen pseudoliturgischer Musik.

536. Wir glauben, das Gesagte reicht hin, um darzuthun, was wir beweisen wollten: daß nämlich das Preisgeben der nach Gregor dem Großen genannten Singweise noch immer zur Verweltlichung der religiösen Musik geführt hat und zu ihrem vollständigen Verfall. Es mag ja immerhin noch ein anderes, von dem des „unvergleichlichen" Papstes verschiedenes System einer Musik denkbar seyn, welche sich gleichfalls für die liturgischen Handlungen eignet; wenngleich auch dieser Gedanke sich vielleicht unschwer widerlegen ließe. Aber wie dem auch sey, wenn wir nicht die apriorische Wissenschaft fragen sondern die Geschichte, dann können wir nicht anders als die Ueberzeugung festhalten, daß die einzige sichere Schutzwehr gegen Profanation der Kirchenmusik und die damit verbundene Entweihung der hehrsten Geheimnisse, in der unausgesetzten Pflege und der eifrigen Förderung des Gregorianischen Gesanges liegt.

Dabei wolle man nicht übersehen, daß es ein großer Irrthum ist, wenn man die Folgen einer solchen Profanation gering anschlägt. Daß die Cultivirung einer verweltlichten Musik im Hause Gottes schon an sich immer eine Herabwürdigung der liturgischen Texte, und eine Verletzung der den heiligen Handlungen gebührenden Ehrfurcht ist, mithin eine Sünde gegen das zweite Gebot Gottes, davon wollen wir nicht weiter reden. Aber die Sache hat auch ihre unvermeidliche schlimme Wirkung für das religiöse Leben. Plato legt, wo er von den Mitteln handelt, durch welche das bürgerliche Gemeinwesen in gutem Stande erhalten werden soll, überraschend großes Gewicht darauf, daß von denen welche an der Spitze

*) Aug. de doctr. christ. 4. n. 26.

der Verwaltung stehen, auch die kleinste Neuerung in den musicalischen Weisen sorgfältig verhütet, und mit aller Entschiedenheit ausgeschlossen werde. „Der Dichter sagt zwar, neue Gesänge regten wirksamer die Aufmerksamkeit an: aber es wäre schlimm, wenn man das so auslegen wollte, als ob damit nicht bloß neue Texte, sondern neue Melodien gemeint wären. Denn vor der Einführung einer neuen Singweise muß man sich hüten, wenn man nicht Alles auf das Spiel setzen will: es ist nicht möglich, an dem musicalischen System zu rütteln, ohne daß man zugleich, wie mit vollem Rechte Damon*) sagt, die tiefsten Grundlagen der Verfassung erschüttert. Eben darum bedarf es hierin der wirksamsten Maßregeln; denn das Verderben dringt auf diesem Wege leicht ganz im Verborgenen ein, weil es sich wie ein unschuldiges Spiel ausnimmt, wobei es auf nichts Böses abgesehen ist. Es wird ganz allmälig heimisch, ergreift unvermerkt das Gemüth und die Gesinnung, verbreitet sich von da aus über den täglichen Verkehr, und durch diesen, alle Schranken durchbrechend, über die Gesetze und das ganze Gemeinwesen, bis es schließlich im öffentlichen wie im Privatleben Alles verwüstet" **).

Das sind Gedanken, die ernste Beherzigung verdienen. Wir geben gerne zu, daß das religiöse Leben der Christenheit auf stärkeren Pfeilern ruht, als das utopische Gemeinwesen Plato's, und die zeitweilige Herrschaft einer dem Geiste Gottes widerstrebenden und den Sinn der Kirche verläugnenden pseudoliturgischen Musik nicht so schnell „Alles zu verwüsten" vermag. Eben so gewiß übrigens ist, daß gerade Versündigungen gegen das zweite der zehn Gebote in hervorragendem Maaße „verwüstend" wirken. Und was soll denn der Gesang, was soll denn die Musik im Gotteshause? Doch wohl nichts anders, als wozu sie mehr als irgend eine andere Kunst gemacht ist, Gefühle in den Christen veranlassen und fördern. Kann man denn nun wirklich so gutmüthig seyn, im Ernst zu glauben, die Opernmelodien und die Coloraturgesänge und die Marienlieder „im Ständchenstyl" und die Solo der Opernsängerinnen und die Bravourarien, mit der „trivialen Geigerei" und der übrigen, bald sinnlich weichen bald mit Macht Alles übertönenden Instrumentalmusik, wären das Mittel, *religiöse* Gefühle anzuregen und zu unterstützen? Ein nicht kleiner Theil der beim Gottesdienste Versammelten wird immer es anziehender und bequemer finden, sich jenen Genüssen hinzugeben die im Concertsaal und im Opernhause nur um den Preis der Eintrittskarte geboten werden; eine andere Klasse wird auf die Musik wenig achten, weil sie von derselben nichts versteht, und ihr bloß das verdanken, daß

*) Ein berühmter Musiklehrer zu der Zeit des Socrates.

**) Plat. de republ. l. 4. Steph. p. 424 b–e. Bip. vol. 6. p. 335 s.

sie sich zum Gebete nicht sammeln kann, und in kalter Gedankenlosigkeit dem Ende entgegenharrt; wieder Andere, denen es mit der Andacht Ernst ist, werden in ihrer Unbefangenheit die Gemüthsregungen willig in sich aufnehmen zu denen die Musik sie stimmt, und ganz irdische, selbst sinnliche Gefühle für übernatürliche halten, eine weiche sentimentale Stimmung für Innigkeit der Andacht, das Vergnügen über Befriedigung ihrer Eigenliebe für „geistliche Tröstung", Ueberschwenglichkeit für religiöse Begeisterung, nervöse Erregtheit und phantastische Schwärmerei für das Wehen des heiligen Geistes. Wer das Leben kennt, der weiß zu gut, wie vielfach solche Verwechselung zu Tage tritt; in wie weiten Kreisen äußerlich guter Christen jene Richtung zur Herrschaft gelangt ist, die das Irdische für Himmlisches ansieht, und die heiligsten Mittel des religiösen Lebens naturalisirt.

Ich meine ja nicht, als ob es die pseudoliturgische Musik allein wäre die solche Resultate vermittelt: es gibt neben ihr auch eine Pseudo-Ascetik; aber die Kirchenmusik um die es sich handelt, thut in jener Richtung redlich das Ihre, und der Erfolg dessen sie sich rühmen darf, ist jedenfalls viel größer, als man häufig zu ahnen scheint. Der edle Mönch von St. Martin führt bittere Klage über jenen Theil des Clerus, der „nahezu das Bewußtseyn eingebüßt, daß ihm, als dem Vollzieher der Liturgie, auch der Kirchengesang unterstehe, und daß dieser vorzügliche Theil des heiligen Altardienstes nicht einem Schwarme von Professionisten oder Dilettanten überlassen werden dürfe, die einige musicalische Gesetze kennen, im Uebrigen aber mit Herz und Sinn der heiligen Liturgie oft gerade so fern stehen, wie der Souffleurkasten dem Tabernakel, oder der Tanzboden dem Hause Gottes" *). Es sind freilich fast zwei Jahrzehnte, daß diese Worte geschrieben wurden. Aber was für alle Zeiten wahr bleibt, das ist dieses: Wo der Clerus in der bezeichneten Weise handelt, da läßt er nicht nur eines der wirksamsten Mittel der religiösen Erziehung und der Seelsorge unbenutzt, sondern er hält dem Wolfe eine Thür offen, durch welche dieser früher oder später sicher eindringen wird.

Sechstes Kapitel.

Ueber die ästhetische Bedeutung der selbständigen Instrumentalmusik.

537. In welchem Sinne wir die in der Ueberschrift angedeutete Frage beantworten, das ergibt sich ziemlich klar schon aus dem in den früheren Kapiteln Gesagten. Wenn wir dieselbe dennoch an dieser Stelle

---

*) Choral und Liturgie, S. 52. (Cit. 799.)

ausdrücklich zur Sprache bringen, so ist es namentlich die bereits wiederholt erwähnte, nach Lotze's Urtheil „ausgezeichnete" Schrift von Eduard Hanslick*), welche uns dazu veranlaßt. Bei der Aufmerksamkeit welche dieselbe erregt hat, glauben wir nicht unterlassen zu sollen, unsere Stellung den Ansichten ihres Verfassers gegenüber klar zu bezeichnen; anderseits werden wir eben hierdurch Gelegenheit haben, unsere Auffassung von dem Wesen der Musik vollständiger darzulegen und fester zu begründen.

§. 1.

Die Thesis Hanslicks gegen eine Grundlehre der neueren Aesthetik.

Was die frühere Zeit unter dem Namen „Musik" verstand; Aristoteles. Die neuere Aesthetik bezeichnet mit dem Namen das bloße tonische Element. Ihre Lehre hinsichtlich dieses Elements, und Hanslicks Angriff auf dieselbe.

538. Es wurde schon wiederholt erwähnt, daß im Alterthum die Poesie und die Tonkunst immer in Verbindung mit einander aufzutreten und gedacht zu werden pflegten. Dem entsprechend bezeichnete man in Rom wie in Griechenland mit dem Worte „Musik" nicht die Instrumentalmusik für sich, sondern die Einheit aus Poesie und Tonkunst, — die Kunst, die Wirksamkeit poetischer Texte durch die Melodie zu unterstützen und zu erhöhen.

Wie sich viele Denker älterer Zeit das Wesen dieser Musik und die Wirkungen derselben auf das menschliche Gemüth erklärten, berichtet uns Aristoteles. „Die Musik macht uns ihrer Natur nach Vergnügen: und es ist, als ob die Melodie und der Rhythmus uns gewissermaßen verwandt wären. Darum lehren unter den Weisen viele, bald, die menschliche Seele sey eine Melodie, bald, sie habe Melodie" **). Derselbe Gedanke begegnet uns später bei Plotin. „Die Melodie im Gesange ist das Werk jener Melodie, welche in der Seele verborgen liegt; diese ist es, welche in jener nach außen tritt, und durch sie der Seele die Anschauung der inneren Schönheit vermittelt" 385). Der Gedanke ist zu poetisch, als daß ihn die Poesie nicht hätte verwerthen sollen:

Sieh wie die Flur des Himmels
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Und auch der kleinste Stern den du erschaust,

---

*) Vom Musicalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. 6. Aufl. Leipzig 1881. (Die erste Auflage erschien 1854.)

**) Arist. Polit. 8. c. 5. extr.

In seiner Bahn sich schwingend, wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So lebt in unseren Seelen Harmonie:
Nur daß, weil dieses grobe Kleid von Staub
Sie noch umhüllt, wir sie nicht hören können*).

Nicht so übrigens wollten wir den Gedanken der alten Weisen poetisch nennen, als ob er nicht einen tiefen und wahren Sinn hätte. Was das Menschenherz für den Genuß der Musik empfänglich macht, das ist ganz gewiß im letzten Grunde jene Beschaffenheit der Seele, die wir im ersten Buche (41. S. 63 ff.) characterisirt haben. Eben diese Beschaffenheit war es ohne Zweifel, welche das Alterthum bezeichnen wollte, wenn es lehrte, „die Seele habe Melodie" in sich.

Was Aristoteles selbst betrifft, so spricht er seine eigene Auffassung in den folgenden Sätzen aus. „In dem was wir durch die anderen" (die vom Gehör verschiedenen) „Sinne wahrnehmen, findet sich nichts, das ein Abbild (ὁμοίωμα) der inneren Stimmung wäre. In Rücksicht auf den Tast- und den Geschmacksinn zunächst ist das offenbar; was die Gegenstände des Gesichtsinnes betrifft, so tritt an diesen, in der Gestalt nämlich, allerdings etwas Derartiges hervor, aber in geringem Maaße. Denn was sich immerhin in der Gestalt und in der Farbe vom Inneren kundgibt, das kann doch nicht als ein Nachbild desselben gelten, sondern nur als ein Zeichen davon. Im Gesange dagegen haben wir die nachbildliche Darstellung der Gefühle**). Das liegt am Tage: denn die besonderen Melodien sind ihrem ganzen Wesen nach von einander so verschieden, daß eine jede die Hörer in besonderer Weise stimmt, und sie keineswegs alle dieselbe Stimmung hervorrufen. Die einen stimmen ernst und traurig, wie die mixolydische Weise; andere, die weichen nämlich, erzeugen Schlaffheit des Gemüths; die Wirkung der dorischen Weise ist Festigkeit und ruhige Gemessenheit, die phrygische dagegen wirkt begeisternd. Ganz das Nämliche gilt auch bezüglich des Rhythmus: bald spricht sich in demselben Beständigkeit und ruhige Gesetztheit aus, bald hingegen mehr bewegliche Lebhaftigkeit: und die Letztere selbst wieder kann entweder gemein und niedrig erscheinen, oder verständig und edel. Aus alle diesem geht klar hervor, daß die Musik dazu angethan ist, auf das menschliche Gemüth einen bestimmten Einfluß zu üben"***).

Wir sagen es nochmals: es handelt sich in diesen Worten nicht um die isolirt auftretende Instrumentalmusik, sondern um die Musik im vollen Sinne des Wortes, das heißt, um den von einem Instrumente begleiteten

*) Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 5, 1.
**) μιμήματα τῶν ἠθῶν.
***) Arist. Politic. 8. c. 5. n. 7—9.

Gesang. Die bloße Instrumentalmusik wurde von den Alten gar nicht als für sich bestehende Kunst anerkannt. Wie Plato über sie urtheilte, haben wir gehört (S. 829): Aristoteles seinerseits gedenkt des Mythus, Minerva habe die Flöte unwillig weggeworfen, weil dieselbe das Gesicht entstelle: „wahrscheinlicher indeß wohl darum," setzt er hinzu, „weil das Spiel auf der Flöte der Vernunft nichts bietet: Minerva aber ist die Vertreterin des Wissens und der Kunst" *). Daß das Flötenspiel „der Vernunft nichts biete", das läßt sich, anderen Instrumenten gegenüber, offenbar nur in sofern sagen, als der welcher die Flöte bläst, nicht gleichzeitig singen kann. „In Griechenland", bezeugt Gervinus, „war die Organik etwas Fremdes, aus Asien Eingebrachtes, und nach den gleichmäßigen Aussagen von Mythus und Geschichte etwas für den Volksgenius Abstoßendes und Zuwideres. Die Marsyas und Midas, welche die phrygische Hirtenpfeife der sangverschwisterten Kithara vorzogen, wurden von dem Kitharoden Apollo geschunden oder mit Eselsohren bestraft. Die Pallas warf die gesangausschließende Flöte weg. Alcibiades wollte sich mit der Flöte nicht befassen. Aristophanes verspottete die Lieder des Olympos auf der Doppelflöte. Zu der Zeit des großen Bildungsaufschwunges nach den Perserkriegen, als die Hellenen gierig nach allen Lorbeern zugleich griffen, war das phrygische Flötenspiel in die Kreise der Athener, ja selbst nach Sparta eingedrungen gewesen; aber bald ward es von Hellas' ächten Söhnen wieder verworfen, wie selbst die anspruchvollen vielbesaiteten Lyren, die eine banausische Fingerfertigkeit verlangten. In einem langsamen Gange kam es dahin, daß mehr und mehr das Spiel, wie bei uns, beliebter ward als der Gesang: dies aber erst in den Jahrhunderten des äußersten Verfalls alles ächt hellenischen Geistes. Zu Plato's Zeit ward die Instrumentalkunst fast als ein Tand angesehen; noch in den Alexandrinischen Zeiten war alle Spielkunst schon ihrer Bezeichnung nach gering geachtet: sie hieß den Griechen nicht eine ‚Tausendseelensprache', sondern die ‚kahle, leichte, leere' (ψιλή) Musik, wie man ein ödes Land, oder eine haarlose Haut, oder einen mangelhaft gerüsteten Krieger nannte" **).

539. Wie seit Scarlatti, Händel und Bach die Uebung in der Musik eine andere wurde, indem sich die Instrumentalmusik als selbständige Kunst ausbildete, und mehr und mehr neben dem Gesange und unabhängig von diesem auftrat, ebenso änderte sich unvermerkt auch die Bedeutung des Wortes „Musik", und der Begriff den man damit verband. Statt wie ehemals die Einheit aus Poesie und Tonkunst, gewöhnte man sich allmälig, nur mehr diese Letztere mit dem Namen zu bezeichnen.

---

*) Arist. Politic. 8. c. 6. extr.

**) Gervinus, Händel und Shakespeare (Leipzig 1868) S. 174 f.

Es war kaum sehr umsichtig gehandelt, wenn die Wissenschaft diese Aenderung unbeachtet ließ, und dem ausschließlich tonischen Elemente dieselbe Wirksamkeit und dieselbe Bestimmung beilegte, welche die frühere Zeit nur der Musik im vollen Sinne des Wortes, der Verbindung des tonischen Elements mit dem Texte zugeschrieben hatte. Eduard Hanslick hat 22 Citate aus älteren und neueren „Musikschriftstellern" gesammelt, in denen dieses unvorsichtige Verfahren, wenn auch nicht in allen mit derselben Klarheit, hervortritt. So ist z. B. nach Neidhardt „der Musik Endzweck, alle Affecte durch die bloßen Töne und deren Rhythmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen"; J. Mosel definirt sie als „die Kunst, bestimmte Empfindungen durch geregelte Töne auszudrücken"; C. F. Michaelis als „die Kunst des Ausdrucks von Empfindungen durch Modulation der Töne". In Pierers „Universallexicon" (2. Auflage), sowie in G. Schillings „Universallexicon der Tonkunst" heißt es: „Musik ist die Kunst, durch schöne Töne Empfindungen und Seelenzustände auszudrücken"; in dem „Musicalischen Lexicon" von Koch: Musik ist „die Kunst, ein angenehmes Spiel von Empfindungen durch Töne auszudrücken"; in A. André's „Lehrbuch der Tonkunst": „Musik ist die Kunst, Töne hervorzubringen, welche Empfindungen und Leidenschaften schildern, erregen und unterhalten". Nach Gottfried Weber ist „die Tonkunst die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken"; nach Fermo Bellini „die Kunst, welche die Gefühle und die Leidenschaften ausdrückt mittelst der Töne"; nach Friedrich Thiersch „die Kunst, durch Wahl und Verbindung der Töne Gefühle und Stimmungen des Gemüths auszudrücken oder zu erregen" *).

Diesen und gleichartigen Ansichten, welche, wie Hanslick ganz richtig bemerkt, „weniger die Blüte eigenthümlicher Ueberzeugungen, als vielmehr der Ausdruck einer allgemein gewordenen traditionellen Denkweise sind", stellt nun der genannte Gelehrte den folgenden Satz entgegen:

„In der herrschenden musicalischen Anschauung spielen die Gefühle eine doppelte Rolle. Für's Erste wird als Zweck und Bestimmung der Musik aufgestellt, sie solle Gefühle oder ‚schöne Gefühle' erwecken. Für's Zweite bezeichnet man die Gefühle als den Inhalt, welchen die Tonkunst in ihren Werken darstellt. Beide Sätze haben das Aehnliche, daß der eine genau so falsch ist, wie der andere" **).

---

*) Die Angabe der Quellen denen diese Citate entnommen sind, findet man bei Hanslick S. 18 ff. (Cit. 842.)

**) Hanslick, S. 5 f. (Die letzten Worte sind von mir unterstrichen.)

§. 2.

Die Tonkunst vermag bestimmte Gefühle weder darzustellen, noch zu veranlassen.

Die Tonkunst für sich allein ist nicht im Stande, auch nur einen einzigen Begriff auszudrücken. Das zeigt sich namentlich auch in der thatsächlichen Erscheinung, daß einerseits die Wirkung auch der besten Instrumentalmusik immer eine durchaus unbestimmte ist, sowie anderseits es viele gute Melodien gibt, die zu den verschiedenartigsten Texten passen. Ein bestimmtes Gefühl kann aber nur dadurch, sey es dargestellt, sey es hervorgerufen werden, daß der concrete Gegenstand desselben der anschauenden Thätigkeit der Vernunft vorgeführt wird. Zu weiterer Bestätigung des Gesagten, nach Gervinus.

540. Den ersten Gedanken, durch welchen Hanslick seine Thesis ihrem ersten Theile nach zu beweisen glaubt, haben wir hier nicht weiter zu berücksichtigen, weil die Elemente desselben an verschiedenen Stellen dieses Buches hinlänglich widerlegt wurden *). Beachtenswerth sind dagegen zunächst manche von den Gedanken, welche er dem zweiten der von ihm für falsch erklärten Sätze gegenüber geltend macht, indem er den Nachweis führt, daß die Tonkunst nicht im Stande sey, durch ihre Leistungen bestimmte Gefühle darzustellen oder auszudrücken. Kein bestimmtes, concretes Gefühl, keine Einzelerscheinung dieser Art psychischer Vorgänge, kann gedacht, aufgefaßt, ausgedrückt, dargestellt werden ohne ihren thatsächlichen Gegenstand: das haben wir selbst bei einer anderen Gelegenheit bereits ausgesprochen **). Thatsächliche, objective Gegenstände, „Begriffe kann“ nun aber „die Tonkunst als ‚unbestimmte Sprache‘ nicht

---

*) Jener erste Gedanke lautet so:

„Das Schöne hat überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form, welche zwar nach dem Inhalt mit dem sie erfüllt wird, zu den verschiedensten Zwecken verwandt werden kann, aber selbst keinen anderen hat, als sich selbst. Wenn aus der Betrachtung des Schönen angenehme Gefühle für den Betrachter entstehen, so gehen diese das Schöne als solches nichts an. Ich kann wohl dem Betrachter Schönes vorführen in der bestimmten Absicht, daß er daran Vergnügen finde, allein diese Absicht hat mit der Schönheit des Vorgeführten selbst nichts zu schaffen. Das Schöne ist und bleibt schön, auch wenn es keine Gefühle erzeugt, ja wenn es weder geschaut noch betrachtet wird; also zwar nur für das Wohlgefallen eines anschauenden Subjects, aber nicht durch dasselbe. Von einem Zweck kann also in diesem Sinn auch bei der Musik nicht gesprochen werden.“ (Hanslick, S. 6.)

Wir verweisen diesen Sätzen gegenüber insbesondere auf die Abschnitte 1, 3 und 4 des ersten Buches, und im zweiten auf Abschnitt 7 Kap. 1, 2, 4 und 8. Wer den dort von uns begründeten Sätzen die Anschauungen der Schule Herbarts vorziehen will, dem haben wir diese Freiheit nicht streitig zu machen.

**) Oben, N. 485. S. 746.

wiedergeben; ist da nicht die Folgerung psychologisch unablehnbar, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die Bestimmtheit der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern" *).

„Man spiele etwa", so argumentirt Hanslick an einer anderen Stelle weiter, „das Thema irgend einer Mozart'schen oder Haydn'schen Symphonie, eines Beethoven'schen Adagio, eines Mendelssohn'schen Scherzo, eines Schumann'schen oder Chopin'schen Clavierstückes, den Stamm unserer gehaltvollsten Musik; oder auch die populärsten Ouvertürenmotive von Auber, Donizetti, Flotow. Wer tritt hinzu und getraut sich, ein bestimmtes Gefühl als Inhalt dieser Themen aufzuzeigen? Der Eine wird ‚Liebe' sagen. Möglich. Der Andere meint ‚Sehnsucht'. Vielleicht. Der Dritte fühlt ‚Andacht'. Niemand kann das widerlegen. Und so fort. Heißt dies nun ein bestimmtes Gefühl darstellen, wenn niemand weiß, was eigentlich dargestellt wird? Ueber die Schönheit und Schönheiten des Musikstückes werden wahrscheinlich Alle übereinstimmend denken, von dem Inhalt jeder verschieden. Darstellen heißt aber einen Inhalt klar, anschaulich produciren, ihn uns vor Augen ‚daherstellen'. Wie mag man nun dasjenige als das von einer Kunst Dargestellte bezeichnen, welches, das ungewisseste, vieldeutigste Element derselben, einem ewigen Streit unterworfen ist?" **)

Selbst nach Richard Wagner „muß zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumentalmusik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen, was in Worten unaussprechbar ist" ***). Nun läßt sich aber einerseits, „was in Worten unaussprechbar ist", überhaupt nicht „aussprechen"; und anderseits sind die bloßen „Töne" etwas viel zu Unbestimmtes, Allgemeines, Vieldeutiges, als daß sich durch sie allein ein Ding mehr als ganz von fern und in durchaus vager Weise andeuten

---

*) Hanslick, S. 26. (Cit. 842.)

Im Anfange des angeführten Satzes haben wir statt des von Hanslick gebrauchten Wortes „die Musik", gesetzt „die Tonkunst": lediglich, um Mißverständnisse sicherer auszuschließen. Hanslick nimmt das Wort „Musik" nicht, wie es ehemals geschah (oben S. 842), in seinem vollen Sinne, sondern er bezeichnet damit das bloße tonische Element, also die Instrumentalmusik, und insofern es sich um den Gesang handelt, die bloße Melodie. „Nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann," sagt er ausdrücklich selber, „gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Gränzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede seyn. Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst" (a. a. O. S. 37).

**) Hanslick, S. 36.

***) R. Wagner, „Programm zur neunten Symphonie von Beethoven". (Werke, 1871, Bd. 2. S. 75.)

ließe. Oder wenn nicht, warum mußte Richard Wagner selbst es nothwendig finden, zu Beethovens neunter Symphonie, in deren vierten Satz seltsamer Weise schon ein Text eingewebt ist (das Lied Schillers „An die Freude"), einen zehn Seiten langen Commentar zu schreiben*), worin er die Tonsprache der drei ersten Sätze zu deuten, und deßhalb mit Goethe'schen Versen in Beziehung zu setzen sucht?

541. Mit der Musik im vollen Sinne freilich, mit dem Gesange, verhält es sich anders: dieser bringt, in dem Erzeugnisse der Poesie mit welchem sich die Melodie verbindet, concrete Gegenstände und bestimmte Begriffe zu klarem Ausdruck, und er ist deßhalb auch im Stande, bestimmte Gefühle „darzustellen". Aber auch was den Gesang betrifft, ist es wieder vollkommen der Mühe werth, mit Hanslick hervorzuheben, daß nicht die Melodie, „nicht die Töne es sind, welche in einem Gesangstücke" eigentlich und an erster Stelle „darstellen, sondern der Text. Die Zeichnung, nicht das Colorit, bestimmt" beim Gemälde, an erster Stelle, „den dargestellten Gegenstand. Wir appelliren an das Abstractionsvermögen des Hörers, das sich irgend eine dramatisch wirksame Melodie, abgelöst von aller dichterischen Bestimmung, rein musicalisch vorstellen wolle. Man wird z. B. in einer sehr wirksamen dramatischen Melodie welche Zorn auszudrücken hat, an und für sich keinen weiteren psychischen Ausdruck finden, als den einer raschen, leidenschaftlichen Bewegung. Worte einer leidenschaftlich bewegten Liebe, also das gerade Gegentheil, werden vielleicht gleich richtig durch dieselbe Melodie interpretirt seyn. Als die Arie des Orpheus

‚J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur'

Tausende, und darunter Männer wie J. J. Rousseau, zu Thränen rührte, bemerkte ein Zeitgenosse Glucks, Boyé, daß man dieser Melodie eben so gut, ja weit richtiger, die entgegengesetzten Worte unterlegen könnte:

‚J'ai *trouvé* mon Eurydice,
Rien n'égale mon *bonheur*' . . .

Auch noch weit bestimmtere und ausdrucksvollere Gesangstellen", als die angeführte, „werden, gelöst von ihrem Text, uns höchstens rathen lassen, welches Gefühl sie ausdrücken. Sie gleichen Silhouetten, deren Original wir meistens erst erkennen, wenn man uns gesagt hat, wer das sey" **).

Analoge Beispiele, und nicht wenige, bietet auch der liturgische Gesang. So hat im ersten „Credo" die Stelle *Crucifixus etiam pro*

---

*) Wagner, a. a. O. S. 75—84.

**) Hanslick, S. 41 ff. (Cit. 842.)

nobis ganz die nämlichen Noten wie die andere *Et resurrexit;* das Gleiche ist im „Te Deum" der Fall hinsichtlich der Sätze *Tu rex gloriae Christe, — quos pretioso sanguine redemisti, —* und *miserere nostri.* Ganz den nämlichen Werth für den Satz Hanslicks, wie Melodien aus der „mensurirten" Musik, haben freilich diese Beispiele nicht; denn da der Choral nicht, wie jene, den „technischen" Rhythmus hat, so bleibt es die Aufgabe der Sänger, im Vortrage solchen Stellen durch den Rhythmus je den ihrem Inhalte angemessenen Ausdruck zu geben. So viel indeß beweisen doch auch sie, daß „die Töne" für sich allein nicht dazu angethan sind, „bestimmte Gefühle darzustellen", vielmehr die gleichen Tonreihen häufig zu ganz verschiedenartigen Gefühlen vollkommen passen.

542. Wie wir ein wirkliches Verdienst Hanslicks darin anerkennen, daß er diese Wahrheit der neueren Aesthetik gegenüber mit Klarheit und scharfer Betonung geltend gemacht, so sind wir auch weiter mit ihm einverstanden, wenn er den anderen stehenden Satz, „die Musik", d. h. die Instrumentalmusik für sich allein, „solle Gefühle erwecken", in dieser seiner allgemeinen Fassung gleichfalls verwirft. Nämlich nach Belieben Gefühle einer bestimmten Art in den Hörern zu veranlassen, und zwar allein durch ihre Leistungen, dazu kann die Instrumentalmusik unmöglich berufen seyn. Sie besitzt ja, um eine solche Wirkung nur mit einiger Sicherheit hervorzubringen, ganz und gar nicht die nothwendigen Mittel. In wiefern nicht? Aus demselben Grunde, in welchem wir vorher ihre Unfähigkeit erkannten, bestimmte Gefühle auszudrücken. Daß die Tonkunst physiologisch auf den Menschen wirkt, d. h. daß sie naturgemäß durch die sinnliche Urtheilskraft das sympathische Nervensystem afficirt, und in diesem eine Action hervorrufen kann die einer bestimmten Gemüthsbewegung mehr oder minder entspricht, das stellen wir um so weniger in Abrede, als wir es im ersten Kapitel ja selber nachgewiesen haben. Aber eine solche Action ist noch keine Gemüthsbewegung, noch kein Gefühl, viel weniger schon ein bestimmtes Gefühl, sondern nur eine günstige, aber vage und unbestimmte Disposition zu Gefühlen. Denn ein Gefühl ist die harmonische Thätigkeit beider Strebevermögen gegenüber der übersinnlichen Gutheit (oder Schlechtigkeit) eines concreten Gegenstandes*). Jedes Gefühl setzt mithin eine Thätigkeit der Vernunft voraus, wodurch der Gegenstand desselben erfaßt und klar angeschaut wird. Nun ist aber die Instrumentalmusik, wie schon bemerkt wurde, gar nicht im Stande, unserem höheren Erkennen irgend welche von ihr selbst verschiedene Dinge vorzuführen.

Man wird uns nicht etwa die Einwendung machen, durch eine Trauermusik bei einem Leichenbegängniß, oder durch heitere Weisen bei einer Siegesfeier, würden doch immerhin je die entsprechenden Stimmungen,

*) Man vergleiche oben, N. 463. S. 705.

also Gefühle von bestimmter Art, hervorgerufen. Thatsachen dieser Art haben wir selbst früher besprochen (531. S. 827 f.). Aber eben in den Umständen mit welchen sich in solchen Fällen die Instrumentalmusik verbindet, treten ja dem Geiste objective, concrete Erscheinungen entgegen: jene Umstände vertreten die Stelle des Textes; und daß die Instrumentalmusik geeignet sey, die Wirkung solcher thatsächlicher Erscheinungen auf das Gemüth zu fördern, das haben wir nicht in Abrede gestellt, sondern lediglich, daß sie allein durch ihre Leistungen bestimmte Gefühle zu wecken berufen seyn könne.

Vielleicht ist es nicht überflüssig, auch noch ausdrücklich zu sagen, daß wir hier das Wort „Gefühle" in jenem Sinne nehmen, in welchem es mit dem anderen, „Gemüthsbewegungen", gleichbedeutend ist. Nämlich daß die Instrumentalmusik sensitive oder vegetative Gefühle veranlassen könne, steht außer Zweifel, und wurde früher (S. 829 f.) bereits bemerkt. Um solche hervorzurufen, dazu bedarf es eben nicht einer Einwirkung auf die Vernunft, sondern nur einer solchen auf die sinnliche Urtheilskraft.

Was die vorher gegebene Begründung unseres Satzes betrifft, so haben wir dieselbe nicht der Schrift Hanslicks entnommen: theils, weil seine Ausdrucksweise uns zu wenig Klarheit zu haben scheint, theils auch, weil wir keineswegs mit allen von ihm aufgestellten Gründen übereinstimmen können. Aus der Thatsache z. B., daß auch die übrigen schönen Künste mehr oder minder auf das Gefühl einwirken, folgert Hanslick ganz mit Unrecht, man würde, bei Annahme des Satzes den er bekämpft, „den Unterschied jener anderen Künste von der Musik bloß auf ein Mehr oder Weniger dieser Wirkung basiren müssen" *). Dieser Unterschied würde ja außerdem noch sowohl in der Eigenartigkeit des Mittels durch welches die Musik wirkt, als des psychologischen Weges auf welchem sie mit dem Gemüth in Berührung tritt, mit voller Bestimmtheit gegeben seyn. Und wenn Hanslick einige Sätze später (S. 12) an die „in musicalischen Abhandlungen unzählige Male herbeigerufene Analogie zwischen der Musik und der Baukunst" erinnert, und mit großer Zuversicht fragt, ob es „je einem vernünftigen Architecten beigefallen sey, die Baukunst habe den Zweck, Gefühle zu erregen", so antworten wir nicht weniger zuversichtlich mit Hermann Lotze: „Warum sollten wir diese wunderliche Frage nicht bejahen? oder welchen erdenklichen Grund könnte ein Baumeister haben, mehr zu bauen als das nackte Bedürfniß erheischt, wenn nicht die Absicht, eine Stimmung des Behagens, der Sicherheit, der Feierlichkeit oder Andacht hervorzurufen?" **).

542*. Es könnte nach dem Vorausgehenden den Anschein haben, als

*) Hanslick, S. 11. (Cit. 842.)

**) Lotze, S. 482. (Cit. 18.)

ob der in diesem Paragraphen von uns begründete Satz, unter den neueren Aesthetikern allein und ausschließlich von Eduard Hanslick vertreten würde, oder als ob derselbe wenigstens bloß eine Lehre der formalistischen Aesthetik wäre. Das Letztere widerlegt sich freilich schon dadurch, daß die von uns gegebenen Beweise keineswegs Gedanken sind, welche die Philosophie Herbarts und Zimmermanns zur Voraussetzung haben. Es mag deßungeachtet nicht überflüssig seyn, wenn wir hier noch einer etwas längeren Stelle aus dem letzten größeren Werke von Gervinus Raum geben, in welcher sowohl die von uns vorgetragene Lehre, als der eigentliche Grund aus dem sie mit Nothwendigkeit hervorgeht, abermals ihre Bestätigung finden.

„Die Kunst der Töne", schreibt der genannte geistreiche Gelehrte, „vermag nicht ohne Hülfe der Worte in die einzelnen Dinge herunterzusteigen; vermag nicht die entlegneren Beziehungen einer Gemüthsbewegung, ihre Verzweigungen mit anderen Vorstellungen deutlich zu machen; vermag nicht anzugeben, aus welcher Quelle dieselbe stammt, auf welchen Gegenstand sie sich richtet, durch welche Beweggründe sie sich verändert. Wenn die Spielkunst" (die Instrumentalmusik) „die Verbindung mit dem Worte verschmähte, so mußte sie nothwendig in räthselhafte Laute verfallen, die sich jeder deutete nach seiner Auslegung. Die Tonkünstler erfuhren an sich selbst, daß in einer so unfixirten Sprache auch der Sprecher selbst eine feste Meinung nicht festhalten konnte . . Selbst die blindesten Bewunderer der größten Meister wollten nicht läugnen, daß diesen ihr eigenes psychisches Programm nicht selten ganz verloren gegangen sey . . Fehlte so den Künstlern selbst das Steuer in diesen selbsterregten Stürmen, der Wegweiser in diesen selbstgeschaffenen Irren, so war es vollends natürlich, daß die Deuter ihrer musicalischen Pantomimen noch viel mehr irregingen. Beethoven soll geweint haben vor Wehmuth, daß man seine C-dur-Ouvertüre zu ‚Fidelio' mißverstehen konnte; was würde er erst gethan haben, wenn er die lange Liste der Auslegungen übersehen hätte, die, bald in den abenteuerlichsten Phantasmen bald in den possenhaftesten Scherzen, aus seinen Instrumentalwerken herausräthselten was er hineingeheimnißt hatte! wenn er erlebt hätte, wie seine ergebensten Bewunderer, den Meister meisternd, seinen eigenen nüchternen Programmen gelegentlich mit ihrem Aberwitze trotzten, und ihm selbst erst besser sagen mußten, was er hatte sagen wollen! Wenn man die zahllosen Deutungen der Beethoven'schen Werke zusammenstellen wollte, es wäre — kein Ausdruck ist zu stark — es wäre eine peinlich lächerliche Scene wie in einem Irrenhause . .

„Die Leute die ernsthaft aus der Hieroglyphik der Tonkunst faßliche Gedanken herausdeuten, erscheinen so kindisch wie die Spaßmacher, welche der läutenden Glocke beliebige Worte unterlegen. Wenn dann dieselben Leute sich wieder in mystischeren Orakeln über die Instrumentalwelt ver-

nehmen lassen, in der ein ewiges in seiner Meinung nur ahnbares Räthsel niedergelegt, nur träumerische Gestaltungen entworfen seyen, ‚die feste Stimmungen werden könnten, zuweilen den Anlauf nähmen, aber es nicht wirklich würden‘, dunkle Vorstellungen, die Wolken gleich kommen und gehen, und ‚sich dem Glaubenswilligen zu festem Kerne verdichten‘ und was dergleichen Phrasen mehr sind, — so ist dies nur ein eitles Abmühen, ein feines sinnliches Ergötzen das sie empfinden, in entsprechende Worte zu kleiden, indeß ein Mann von gesunden Sinnen bei diesem Ergötzen sowohl als bei jenem Abmühen die gekünstelte Begeisterung zu der man sich erhitzt, schlechterdings nicht begreift. Wenn diese Dämmerlinge, die in der Instrumentalmusik das Unaussprechliche ausgesprochen hören, zugleich behaupten, daß dieselbe, keineswegs unbestimmt von Sinn, einem Jeden dasselbe sage, wenn auch jeder der wiederzusagen versucht was sie ihm sagte, etwas Anderes sagt: so denkt nothwendig einer der unter Worten und Sachen überhaupt etwas denkt, daß eine Sprache die Unaussprechliches aussagt, überhaupt nichts sage, geschweige einem Jeden dasselbe. Alles was man als ein Unaussprechliches in der Musik bezeichnen möchte, liegt in ihrer Fähigkeit, das feinste Empfindungswesen über die Sprache hinaus zu verklären, *aber nur indem sie sich an dem festen Stamme der Sprache hinauf- und hinüberrankt.* Die Tonwerke welche die verschiedenartigsten, widersprechendsten Empfindungen ohne Vermittelung von Worten darstellen wollen, nannte ein Denker wie Lessing ‚musicalische Ungeheuer‘, vor denen er, mehr wie im Traume, unordentliche Empfindungen empfand, die ihm mehr abmattend als ergötzend erschienen“ *).

§. 3.

Die selbständige Instrumentalmusik kann den „schönen“ Künsten nicht beigezählt werden.

Zwei verschiedene Weisen, die Leistungen der Instrumentalmusik zu genießen, die „pathologische“ und die „anschauende“, nach Hanslick. Der einen wie der anderen gegenüber sind jene Leistungen, auch nach der ausdrücklichen Lehre der formalistischen Aesthetik, nichts weiter, als rein materielle Gebilde *ohne Inhalt.* Mithin ist die Instrumentalmusik weder den anderen hedonischen Künsten gleichartig, noch findet sich an ihr das zweite Merkmal, das zum Wesen einer „schönen“ Kunst gehört. Weitere Bestätigung unseres Satzes aus Gedanken von Weiße, und aus zwei guten Analogien von Ed. Hanslick. Der gegenwärtige Stand der Lehre von der Tonkunst.

543. Um hiernach dem Leser einen klaren Begriff davon zu vermitteln, wie Hanslick die ästhetische Bedeutung der Instrumentalmusik,

*) Nach Gervinus, S. 164 ff. (Cit. 844.)

und den Genuß auffaßt, welchen man in dem Hören ihrer Schöpfungen finden soll, sehen wir uns genöthigt, wieder einige Stellen aus seiner Schrift hier folgen zu lassen. Freilich handelt es sich dabei weniger um den erwähnten Begriff, als, unserer Aufgabe gemäß, um die Folgerungen, die wir aus seiner Lehre zu ziehen denken.

Zunächst characterisirt Hanslick in einer gelungenen Zeichnung die „Gefühlsmusiker“, d. h. jene „Enthusiasten, deren Verhalten gegen die Töne der Musik nicht anschauend, sondern pathologisch, und deren Zahl sehr bedeutend“ sey. „Halb wach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen sie von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das ‚dankbarste‘ Publicum, und dasjenige welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditiren. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad, leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Von dem gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tollen Verzückung der Andern ist das Princip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. Die neue Zeit hat übrigens eine herrliche Entdeckung gebracht, welche für Hörer die ohne alle Geistesbethätigung nur den Gefühlsniederschlag der Musik suchen, diese Kunst weit überbietet. Wir meinen den Schwefeläther, das Chloroform. In der That zaubern uns diese Mittel einen höchst angenehmen, den ganzen Organismus süßtraumhaft durchbebenden Rausch, — ohne die Gemeinheit des Weintrinkens, welches auch nicht ohne musicalische Wirkung ist. Die Werke der Tonkunst reihen sich für solche Auffassung zu den Naturproducten, deren Genuß uns entzücken, aber nicht zwingen kann zu denken, einem bewußt schaffenden Geiste nach zu denken. Den süßen Athem eines Acazienbaumes kann man auch geschlossenen Auges, träumend einsaugen .. Ein Gemälde, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl“ *).

Dem in diesen Sätzen, unseres Erachtens mit vollster Treue, gezeichneten „pathologischen Ergriffenwerden“ setzt Hanslick später „das bewußte reine Anschauen eines Tonwerks“ entgegen. „Diese contemplative“, fährt er fort, „ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Klasse .. Die Gefühlvollen halten es freilich für Ketzerei gegen die Allmacht der Musik, wenn jemand von den Herzens-Revolutionen und -Krawallen Umgang nimmt, welche sie in jedem Ton-

---

*) Hanslick, S. 138 f. (Cit. 842.)

stück antreffen und redlich mitmachen. Man ist dann offenbar ‚kalt', ‚gemüthlos', ‚Verstandesnatur'. Immerhin. Edel und bedeutend wirkt es, dem schaffenden Geiste zu folgen, wie er zauberisch eine neue Welt von Elementen vor uns aufschließt, diese in alle denkbaren Beziehungen zu einander lockt, und so fortan aufbaut, niederreißt, hervorbringt und vernichtet, den ganzen Reichthum eines Gebietes beherrschend, welches das Ohr zum feinsten und ausgebildetsten Sinneswerkzeug adelt. Nicht eine angeblich geschilderte Leidenschaft reißt uns in Mitleidenschaft. Freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen, sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen. Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören.

„Der wichtigste Factor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden.. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dieses geistige Nachfolgen, das ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geistige Thätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der Musik aber ist diese Form von Geistesthätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werke nicht unverrückbar und mit Einem Schlage dastehen, sondern sich successiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Compositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern. Wie viele einzelne Individuen, so können auch manche Nationen sich ihr nur sehr schwer unterziehen. Die singende Alleinherrschaft der Oberstimme bei den Italienern hat einen Hauptgrund in der geistigen Bequemlichkeit dieses Volkes (?), welchem das ausdauernde Durchdringen unerreichbar ist, womit der Nordländer einem künstlichen Gewebe von harmonischen und contrapunctischen Verschlingungen zu folgen liebt. Dafür wird Hörern, deren geistige Thätigkeit gering ist, der Genuß leichter, und solche Musikbolde können Massen von Musik verzehren, vor welchen der künstlerische Geist zurückbebt" *).

544. In Einem Punkte zunächst sind wir mit Hanslick vollkommen einverstanden. Die von ihm gezeichnete Weise der „Musikenthusiasten" welche diesen „Massen von Musik zu verzehren gestattet", ist sicher nicht diejenige in welcher der Mensch kalleotechnische Leistungen genießt; das

*) Hanslick, S. 148 ff. (Cit. 842.)

Vergnügen das jene im Concertsaale suchen und finden, gründet sich ausschließlich auf die physiologische Wirksamkeit der Tonkunst, gehört nicht zu den ästhetischen sondern zu den pathologischen Genüssen: und wenn die Instrumentalmusik keinen anderen zu bieten vermöchte, dann wäre sie ohne Zweifel aus der Reihe der „schönen" Künste zu streichen.

Daß nun aber die an zweiter Stelle beschriebene, rechte Weise, Musik zu hören, dazu angethan ist, sie vor diesem Schicksal zu retten, davon können wir uns keineswegs überzeugen. Wir anerkennen gern, daß diese Weise musicalischen Genusses nicht bloß, wenn auch nur sehr Wenigen, möglich, sondern auch, dem Verfahren der „Musikbolde" gegenüber, allein edel und des Menschen würdig ist. Indeß auch in Hanslicks Sinne genossen und aufgefaßt, ist das Tonwerk doch immer nichts weiter, als ein rein materielles Ding ohne Inhalt, als ein ganz körperliches Gebilde, das nichts ausdrückt, nichts darstellt, nichts bedeutet*). Tonreihen, Tonformen, ohne irgend welchen Inhalt, haben wohl, wie jedes sichtbare Ding, übersinnliche Eigenschaften; aber sie vermitteln dem Geiste in keiner Weise die klare Anschauung irgend einer Erscheinung der unsichtbaren, übersinnlichen Ordnung. Also die Schönheit und die sonstigen Vorzüge eines solchen rein körperlichen Productes, und nichts weiter, wäre auch bei den hervorragendsten Leistungen der Instrumentalmusik der einzige Gegenstand des Genusses; dieser Genuß wäre seinem Wesen und seiner Art nach in keiner Weise verschieden von jenem, mit welchem man etwa ein geniales Erzeugniß der Mechanik, eine complicirte, sehr kunstreich gebaute Maschine studirt. Nun unterliegt es aber nicht dem min-

---

*) Wer hiervon auf Grund des namentlich in §. 2. Gesagten noch nicht überzeugt wäre, der lese noch diese Sätze.

„Bei der Frage nach dem ‚Inhalt' der Musik hat man die Vorstellung von ‚Gegenstand' (Stoff, Süjet) im Sinne, welchen man als die Idee, das Ideale, den Tönen als ‚materiellen Bestandtheilen' geradezu entgegensetzt. Einen Inhalt in dieser Bedeutung, einen Stoff im Sinne des behandelten Gegenstandes, hat die Tonkunst in der That nicht . . Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen; diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst . . Mag nun die Wirkung eines Tonstückes jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner als eben die gehörten Tonformen; denn die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne." Hanslick, S. 182 f. (Cit. 842.)

„Der Componist dichtet und denkt. Nur dichtet und denkt er, entrückt aller gegenständlichen Realität, in Tönen. Muß doch diese Trivialität hier ausdrücklich wiederholt seyn, weil sie selbst von denjenigen die sie principiell anerkennen, in den Consequenzen allzu häufig verläugnet und verletzt wird. Sie denken sich das Componiren als Uebersetzung eines gedachten Stoffes in Töne, während doch die Töne selbst die unübersetzbare Ursprache sind. Daraus daß der Tondichter gezwungen ist, in Tönen zu denken, folgt ja schon die Inhaltlosigkeit der Tonkunst, indem jeder begriffliche Inhalt in Worten müßte gedacht werden können." Hanslick, a. a. O., S. 194.

desten Zweifel, daß jede andere hedonische Kunst die zu den „schönen" gezählt wird, die Mittel besitzt, unserem Geiste schöne Erscheinungen der übersinnlichen Ordnung vorzuführen, und daß, in ihren vorzüglicheren Schöpfungen wenigstens, eine Jede derselben Solches auch thut. Bei der ungleich höheren Vollendung der Schönheit wodurch sich die Erscheinungen dieser Ordnung, der übersinnlichen nämlich, vor jenen der körperlichen Welt auszeichnen*), muß die bezeichnete Rücksicht offenbar als durchaus wesentlich gelten: es könnte mithin die Instrumentalmusik in keiner Weise mehr darauf Anspruch machen, als den übrigen hedonischen Künsten gleichartig betrachtet, und neben ihnen von der Aesthetik berücksichtigt zu werden.

Zu derselben Folgerung gelangen wir, wenn wir uns erinnern, welche Merkmale eine Kunst nothwendig haben muß, wenn sie berechtigt seyn will, als „schöne" zu gelten. Das zweite dieser Merkmale besteht darin, daß sie „die Mittel besitze, unter entsprechenden Umständen Werke hervorzubringen von hervorragender Schönheit" **). Wir haben dieses Merkmal wie das andere, nicht etwa a priori festgestellt, sondern es von jenen Künsten abstrahirt, welche allgemein als „schöne" anerkannt werden. Die Schönheit eines rein körperlichen Gebildes kann nun aber, so groß in ihrer Art sie seyn mag, als hervorragend nie bezeichnet werden***): es wäre mithin die Instrumentalmusik, insofern sie nur der körperlichen Ordnung angehörende Producte zu liefern vermöchte, aus der Reihe der „schönen" Künste einfach zu streichen.

Wenn wir diese Folgerungen aus Hanslicks Prämissen in hypothetischer Form ausgesprochen haben, so wolle man das nicht so auffassen, als ob wir mit eben diesen Folgerungen nicht vollkommen einverstanden wären; es geschah nur, weil wir sie aus Anschauungen abgeleitet haben welche unserem Standpunkte nicht angehören, und deren Vertreter anderseits unsere Folgerungen keineswegs beabsichtigt haben, noch denselben zuzustimmen geneigt seyn dürfte. Dialectisch richtig glauben wir deßungeachtet vorgegangen zu seyn: und es konnte uns nur zur Befriedigung gereichen, aus Sätzen, zu denen die Macht der Wahrheit und klarer Blick einen Gelehrten gedrängt hat der sich unumwunden als zu den „Kindern der Zeit" gehörend bekennt†), die nämlichen Resultate zu gewinnen, welche sich aus der in diesem Abschnitte von uns gegebenen Lehre von dem Wesen der Musik gleichfalls ergeben müssen.

545. Viele dieser „Kinder der Zeit" „finden die Eigenheit des modernen Kunstideals in jener Reinheit und Universalität der Phantasie,

---

*) Man vergleiche oben, N. 20 ff. S. 34 ff., und N. 136. S. 180 f.

**) Oben, N. 231. S. 326.

***) Oben, N. 240. S. 334 f.

†) Vgl. oben, S. 379.

welche die Schönheit als solche anschaut, und sie überall und unter jeder Gestalt anerkennt, ohne sie an irgend einen natürlichen oder religiösen Inhalt, ohne sie an einen Inhalt überhaupt gebunden zu denken.. Dieses moderne Ideal des Schönen muß zuerst sich rein zur Erscheinung gestalten, in einer Welt von Tönen also die nicht die Natur, sondern die Kunst selbst geschaffen, und ohne Beimischung solcher Klänge, deren besonderer Inhalt die völlig reine und namenlose Schönheit des musicalischen Gedankens stören würde. Nicht die menschliche Stimme, nur die Instrumente bieten diese reinen Töne, in denen weder Nachahmung der Naturlaute, noch Hindeutung auf die bestimmten Inhalte des menschlichen Geisteslebens liegt. Deßhalb ist die Instrumentalmusik, welche vom Alterthum als unstatthaft betrachtet wurde, der Zeit nach die jüngste Form der Kunst, und gehört dem modernen Ideal als dessen unmittelbarster Ausdruck an*): aber in der dialectischen Reihenfolge ist sie die erste, vollkommen in sich selbst gerechtfertigte, nur durch Mißverständniß beanstandete Stufe der Tonkunst. Die Lebendigkeit des Geistes schwebt in ihr zwischen den zwei Polen der Freude und der Trauer, beide Stimmungen jedoch ohne unmittelbare Beziehung auf das gedacht was dieselben im endlichen Geiste erweckt, so vielmehr, wie beide auch in der Seele eines Gottes seyn können *(sic)*. Die zweite Stufe der Tonkunst ist dann der Gesang, die dritte endlich, als höhere Einheit der Instrumentalmusik und des Gesanges, die dramatische Musik.“ Diese, von Weiße entworfene, „dialectische Gliederung des ganzen musicalischen Reiches“ haben wir der oft citirten „Geschichte“ von Lotze (S. 496 f.) entnommen, welcher sich von derselben sichtlich angezogen fühlt, und sie ausdrücklich als mit seinen eigenen Anschauungen „nahe zusammentreffend“ bezeichnet. Einen Commentar dazu haben wir nicht zu geben; es lag uns nur daran, das Verhältniß der modernen Auffassung von dem Wesen der Musik zu der unsrigen klar hervortreten zu lassen.

Dieses Verhältniß ist nun freilich kaum ein anderes, als das des diametralen Gegensatzes. Indeß die moderne Aesthetik die Instrumentalmusik für „die erste, vollkommen in sich selbst gerechtfertigte Stufe der Tonkunst“, für die ausgeprägteste reinste Form und die eigentliche Vertreterin der Musik**) erklärt, vindiciren hingegen wir, mit der gesammten Vergangenheit, diese Bedeutung ausschließlich dem Gesange. Dieser aber, die eigentliche Leistung der Musik, setzt sich, in ähnlicher Weise wie der Mensch, aus zwei Elementen zusammen, aus dem Text welcher das

*) Von mir unterstrichen.

**) Vgl. Hanslick, S. 37. Wir haben die Stelle oben, S. 847 in der Note, gegeben.

Werk der Poesie ist, und der Melodie; jener erscheint gewissermaßen als die „Wesensform" des Singstückes, diese als dessen materieller, durch den Text zu bestimmender Theil. Und wie die menschliche Seele ihr selbständiges Seyn hat, und auch getrennt vom Leibe fortbesteht, so auch das erste Element des Singstückes, der poetische Text: während die Melodie, vom Texte gelöst, und ohne denselben, etwa auf einem Instrumente gespielt, wohl schön bleibt, aber für sich allein nicht mehr als das Werk einer von den schönen Künsten gelten kann. Hieraus ergibt sich von selbst was wir früher schon sagten, daß nämlich die erste und eigentliche Bestimmung der Instrumentalmusik darin besteht, den Gesang zu begleiten, ihn einzuleiten und abzuschließen. Wo sie für sich allein auftritt, vom Texte und von allen den Text ersetzenden Umständen gelöst, da können ihre Leistungen immerhin als Monumente glänzender Begabung und hervorragender technischer Virtuosität gelten; sie können auch das Interesse von Kennern der musicalischen Technik in Anspruch nehmen und es in vollstem Maaße verdienen: aber als kalleotechnische Erzeugnisse, als Schöpfungen einer der „schönen" Künste betrachtet zu werden, darauf haben solche Leistungen an und für sich keinen Anspruch; denn sie bedeuten ja nichts Bestimmtes, sie „stellen nichts dar", sie haben „gar keinen Inhalt".

Vielleicht verdenkt man es uns, daß wir der Melodie und überhaupt dem tonischen Elemente einer Composition, dem Texte gegenüber, keine höhere Bedeutung zuzuerkennen scheinen, als sie der Leib des Menschen gegenüber der Seele hat. Zunächst ist es eben nur eine Analogie, — allerdings unseres Erachtens eine ganz passende, — durch welche wir unsere Auffassung beleuchten wollten. Ueberdies aber hat wieder Eduard Hanslick, der warme Vertheidiger der selbständigen Instrumentalmusik, die nämliche Analogie lange vor uns bereits angedeutet*). Und wenn wir im zehnten Abschnitt (S. 597) von Carl Lemcke belehrt wurden, „der Anblick allein der Formen eines" von der Sculptur gelieferten „nackten Körpers könne durch den Rhythmus dieser Formen einen Eindruck machen, der am besten mit einer Symphonie *(sic)* verglichen werde", so lag diesem Gedanken offenbar ganz dieselbe Analogie zu Grunde. Auffallend nimmt es sich dabei aus, um das im Vorbeigehen zu bemerken, daß nach Lemcke diese nackten „Schönheiten der Plastik vielleicht dem Ideal am nächsten kommen" (oben, a. a. O.), während

---

*) „Man kann für das Musicalisch-Schöne eine höhere Analogie etwa in der Architectur, dem menschlichen Körper, oder einer Landschaft finden, die auch eine primitive Schönheit der Umrisse und Farben (abgesehen von der Seele, dem geistigen Ausdruck) haben." (Hanslick, S. 68. Cit. 842.) Das gesperrt Gedruckte wurde von mir unterstrichen.

der jüngst angegebenen Lehre Weiße's zufolge die Instrumentalmusik die glückliche Kunst ist, welche „den unmittelbarsten Ausdruck des modernen Ideals" bildet. Wäre „ein Ideal des Schönen" in einem rein körperlichen Gebilde des menschlichen Geistes nicht eine Chimäre, so würden wir bei dieser Spaltung unter Vertretern der modernen Aesthetik immerhin vorziehen, uns auf die Seite Weiße's zu stellen: denn die Symphonie hat doch nicht die ethische Häßlichkeit eines nackten Menschenleibes.

Außer der hiermit besprochenen liefert uns übrigens Eduard Hanslick noch eine weitere Analogie zur Veranschaulichung des Wesens instrumentalmusicalischer Werke, die manchen enthusiastischen Freund des Concerts noch unangenehmer berühren mag. „Jeder von uns hat als Kind sich wohl an dem wechselnden Farben- und Formenspiel eines Kaleidoskops ergötzt. Ein solches Kaleidoskop, jedoch auf unmeßbar höherer idealer Erscheinungsstufe, ist Musik. Sie bringt in stets sich entwickelnder Abwechselung schöne Formen und Farben, sanft übergehend, scharf contrastirend, immer zusammenhangend und doch immer neu, in sich abgeschlossen und von sich selbst erfüllt. Der Hauptunterschied ist, daß solch unserm Ohr vorgeführtes Tonkaleidoskop sich als unmittelbare Emanation eines künstlerisch schaffenden Geistes gibt, jenes sichtbare aber als ein sinnreich-mechanisches Spielzeug" *). Wir acceptiren mit Vergnügen, wie die früheren, so auch dieses Geständniß der formalistischen Aesthetik. Denn trotz seiner „unmeßbar höheren idealen (?) Erscheinungsstufe" bleibt das „Tonkaleidoskop" mit seiner „Abwechselung schöner Formen und Farben", — mag es sich noch so sehr als die aller Anerkennung würdige „Emanation eines künstlerisch" (vielmehr technisch) „schaffenden Geistes" geben, — doch immer, ganz wie sein optisches Gegenstück, ein rein materielles Werk, eine ganz in der Ordnung des Körperlichen ruhende Erscheinung, welche als die Schöpfung einer „schönen" Kunst aufzutreten nie und nimmer berechtigt seyn kann. Die Tonkunst ist ihrer Natur und ihrem ganzen Wesen nach unselbständig, ihr Beruf ist lediglich, der Poesie zu „subserviren"; wo sie diesem ihrem Berufe untreu wird und in unabhängiger Selbständigkeit thätig seyn will, da hört sie eben dadurch auf, an Leistungen jener Art Theil zu haben, durch welche sich die „schönen" Künste als solche erweisen.

Es entgeht uns ganz und gar nicht, daß diese unsere Ansicht von dem verhältnißmäßig geringen Werthe der Instrumentalmusik und ihrer Erzeugnisse vielleicht Manchen befremden, Vielen mißfallen mag. Jedenfalls haben wir uns derselben nicht zu schämen. „Auch Kenner wie Thibaut sahen in Palestrina den Höhepunkt, indeß sie in allem Späteren

---

*) Hanslick, S. 67. (Cit. 842.)

nur Verderb der Kunst finden konnten" *). Und nach Gervinus ist die Instrumentalmusik nichts weiter als „ein physicalisches Mittel zu physiologischen Reizen", „eine Kunstart die von allem Innerlichen auf das Aeußerlichste herabgekommen ist, in der die geistigen, wahrhaft künstlerischen Interessen ganz in den Hintergrund gedrängt sind, die nichts vor sich hat als das Reich ihrer Träume, eine Wüste von Irrwegen und einen Nebel von Unklarheiten"; eine Kunst „welche die Gewöhnungen der Seele in der bestechendsten Weise materialisirt, sie in dem Sinnlichen festhält und von dem Geistigen ablöst, und deßhalb dem guten Geschmack und den guten Sitten in gleichem Maaße gefährlich werden muß" **). Wenn nun überdies, wie die Geschichte bezeugt, jene Aesthetik welche sich als die Verehrerin „des modernen Kunstideals" und als die gerade in seinem Dienste arbeitende Wissenschaft bekennt, gegenüber der Frage „über den ästhetischen Geist der musicalischen Kunstwerke" bis auf die neueste Zeit „verstummt"; wenn auch ihre scharfsinnigsten Vertreter „zur Ideenlehre der Musik nur ahnungsvolle Anfänge finden, aus denen ein wissenschaftliches Ganzes zu erbauen noch lange" — wer weiß ob nicht vergebliche — „Mühe kosten soll"; wenn alle Resultate „den Streit der Meinungen nicht haben verhindern können, fortzudauern, und eben in unserer Zeit mit besonderer Lebhaftigkeit hervorzubrechen" ***): müssen wir es da nicht verständiger finden, vorläufig Anschauungen festzuhalten zu denen sich Jahrtausende bekannt haben, — bereit, einer zuverläßigeren und besser begründeten Lehre uns anzuschließen, sobald man uns dieselbe bietet?

---

*) Lotze, S. 499. (Cit. 18.)

Thibaut starb 1840; sein Urtheil konnte sich somit freilich nur auf die Entwickelung der Musik bis zu jener Zeit beziehen. Die Leistungen der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete der liturgischen Musik im Geiste Palestrina's würde Thibaut ohne Zweifel anerkannt haben.

**) Gervinus, S. 177. 179 f. (Cit. 844.)

***) Lotze, S. 494. 496. 498.

Vierzehnter Abschnitt.

Der Geschmack.

546. Plato macht in einem seiner Dialoge eine nicht uninteressante Reflexion. „Setzen wir den Fall," sagt er, „jemand schriebe einen Wettkampf aus, ohne über die Art desselben etwas festzusetzen: er versammelte alle Einwohner der Stadt, bestimmte die Preise, und verkündigte keine anderen Bedingungen, als daß es sich allein um das Vergnügen handle, und derjenige Sieger seyn solle, der den Zuschauern das größte Vergnügen machen, ihnen am besten gefallen würde; was müßte geschehen? — Einer der Bewerber würde wahrscheinlich, wie Homer, eine epische Dichtung, ein anderer ein Lied mit Citherbegleitung vortragen; ein dritter würde mit einer Tragödie auftreten, ein vierter mit einer Posse: und wir dürften uns nicht wundern, wenn auch ein Taschenspieler seine Künste producirte, und mit Sicherheit darauf rechnete, durch diese den Sieg davonzutragen. Welchem von diesen und noch vielen andern Bewerbern, würde nun mit Recht der Preis zugesprochen?" Clinias von Creta findet es unmöglich, eine solche Frage zu beantworten, wenn man nicht selbst dabei gewesen sey. Aber Plato löst sie sehr einfach. „Wenn kleine Kinder die Schiedsrichter wären, so würden sie den Preis dem Taschenspieler zuerkennen; Knaben würden für die Posse stimmen, für die Tragödie die gebildeten Frauen, die erwachsene Jugend, und überhaupt die Mehrzahl. Wir Aelteren endlich würden an einer Ilias oder Odyssee, oder an einem Werke des Hesiod, den höchsten Genuß finden, somit den epischen Dichter über Alle setzen. Wem wird nun die Krone gehören? Doch wohl dem, welchem wir Alten sie zusprechen: denn unser Character und unser Urtheil steht an Gediegenheit hoch über dem der Jüngeren" *).

Wer einen solchen Grundsatz heutzutage geltend zu machen versuchte, der könnte sich in gewissen Kreisen etwa den Ehrennamen eines „Ge-

*) Plat. de leg. l. 2. Steph. 658 a. Bip. vol. 8. p. 69.

schmackstyrannen" verdienen; jedenfalls würden die Partei des Taschenspielers und die Freunde der Posse sich hinter dem Kanon verschanzen: *De gustibus non est disputandum.* „Das sind Geschmackssachen," würden sie schreien, „und über die läßt sich nicht streiten, da hat jeder Recht." Freilich; wie auch der Esel des Heraclit*) „Recht hätte", wenn er, um zu wählen zwischen einen Haufen Gold und einen Sack voll gehackten Strohs gestellt, ohne sich lange zu besinnen den Letzteren für sich in Anspruch nehmen, und durch keine Argumentation dahin zu bringen seyn würde, dem Golde den Vorzug zu geben. Ueber „Geschmackssachen" läßt sich ja nicht disputiren. Unterdessen bezeichnet Hugo Blair die Behauptung, daß es keine höchste Norm des Geschmackes gebe, und darum jeder Geschmack als gleich gut anerkannt werden müsse, als eine offenbar widersinnige Doctrin**); Hermann Lotze aber ist der Meinung, das Axiom, „daß eben der Geschmack verschieden", sey „ein elender Satz, der alle Aesthetik unmöglich mache"***). Die Letztere darf sich darum wohl für berufen halten, das Axiom einer Prüfung zu unterziehen.

Erstes Kapitel.

Was der Geschmack sey.

Der „natürliche" Geschmack. Der Geschmack „im eigentlichen und vollen Sinne des Wortes"; Definition. Der Letztere stützt sich auf den „absoluten" Geschmack, und bildet darum zuverläßige und sichere Urtheile.

547. Für alle Genüsse höheren Ranges, d. h. für jene deren der Mensch nur vermöge seiner Vernünftigkeit fähig ist, gibt es unter den sensitiven oder vegetativen Genüssen keine geeignetere Analogie, als das Vergnügen, welches die Weisheit und die Liebe Gottes mit dem Gebrauch von Speise und Trank verbunden hat. Die heilige Schrift, wo sie von übernatürlichen Freuden redet, namentlich von der Wonne der Seligkeit welche den Auserwählten bestimmt ist, bedient sich wiederholt dieses Bildes; auch der Sohn Gottes selbst hat es angewendet (Luc. 22, 30). Jene Seite des niederen Erkenntnißvermögens nun, welche zunächst dem Menschen das bezeichnete sensitive und vegetative Vergnügen zugänglich macht, heißt der Geschmacksinn. Es war somit offenbar eine nahe liegende Metapher, wenn man, dieses Wort im übertragenen Sinne anwendend, den Namen „Geschmack" auch dem höheren Erkenntnißvermögen

---

*) Bei Aristoteles, Ethic. Nicom. 10. c. 5.
**) Blair, lect. 2. vol. 1. p. 31. (Cit. 121.)
***) Lotze, S. 86. (Cit. 18.)

beilegte, insofern dieses uns in den Stand setzt, des nicht mehr sensitiven oder vegetativen Genusses jener Erscheinungen uns zu erfreuen, welche sich durch ästhetischen Werth empfehlen. Noch eine weitere Rücksicht ließe sich für die in Rede stehende metaphorische Ausdrucksweise geltend machen. Der Geschmacksinn ist es zunächst, mit dessen Hülfe das Sinnenwesen, — vor Allem jener Theil dieser Gattung dem die Vernunft abgeht, — die seinem Organismus zuträglichen Nahrungsmittel von denen unterscheidet, welche demselben schädlich sind. Der Genuß welchen der ästhetische Werth der Dinge uns gewährt, hat nach Thomas von Aquin die Bestimmung, in uns die Liebe der inneren Gutheit, mithin unser wahres Wohl, zu fördern: es lag folglich abermals nahe, wenn man dem höheren Erkenntnißvermögen, insofern es uns ästhetischen Werth von ästhetischem Unwerth zu unterscheiden befähigt, den Namen „der Geschmack" beilegte.

Dem höheren Erkenntnißvermögen, sagen wir. Denn der ästhetische Geschmack ist in seiner Wurzel und seinem Wesen in der That nichts Anderes, als die jedem Menschen eigene Vernunft. Man wolle sich dessen erinnern, was wir im ersten Buche gesagt haben. Der Mensch ist „vernünftig", insofern sein Erkennen durch die unwandelbaren Gesetze der unerschaffenen Vernunft mit Nothwendigkeit bestimmt wird, und zugleich sein Streben eine natürliche Richtung hat auf das physisch Vollkommene wie auf das ethisch Gute*). Diese wesentliche Beschaffenheit seiner Natur ist es, welche ihn fähig macht für die Erkenntniß der Wahrheit, und unter dieser Rücksicht zunächst wird dieselbe das höhere Erkenntnißvermögen genannt, oder die Intelligenz, der Verstand, die Vernunft im engeren Sinne des Wortes; sie ist es gleichfalls, vermöge deren der Mensch das ethisch Gute und das Böse unterscheidet, und sich zu jenem getrieben, von diesem zurückgehalten fühlt: und unter dieser Rücksicht erscheint sie als das moralische Gefühl, als das Gewissen; und wiederum sie ist es, welche ihn in den Stand setzt, in den ihm entgegentretenden Erscheinungen ästhetischen Werth von ästhetischem Unwerth zu unterscheiden, und in dem Ersteren seiner würdigen Genuß, an dem Zweiten Mißfallen zu finden: und unter dieser Rücksicht führt sie den Namen „der Geschmack".

Es ist mithin dieses Vermögen, in dem angedeuteten Sinne gefaßt, ein wesentlicher Vorzug der menschlichen Natur, nicht minder als der Verstand oder das Gewissen. Keinem Menschen fehlt dieses oder jener, weil jeder Mensch, nach dem Verse des Aratus aus Cilicien den im Areopag der Apostel bestätigte, eben durch seine Vernünftigkeit „dem Geschlechte Gottes angehört" **); keinem Menschen fehlt — ihrem Wesen

---

*) Oben, N. 41. S. 63 ff.

**) Τοῦ γὰρ καὶ γένος ἐσμέν. Act. 17, 28.

und ihrer Wurzel nach — die Fähigkeit für Erkenntniß ästhetischen Werthes und den an sie sich knüpfenden ästhetischen Genuß, weil jeder Mensch, gleichfalls durch seine Vernünftigkeit, nach dem Worte des Maximus von Tyrus „der wesenhaften Urschönheit verwandt" ist *).

„Niemand wundere sich," spricht Crassus in Cicero's drittem Dialog „Ueber die oratorische Beredtsamkeit", „wie es möglich sey, daß die ununterrichtete Menge den Numerus des oratorischen Styls und die Verstöße gegen denselben beachtet. Wie überall, so offenbart sich auch in diesem Punkte das Walten der Natur in der überraschendsten Weise. Vermöge eines unbewußten Gefühls, ohne Hülfe irgend einer Kunst oder wissenschaftlichen Theorie, unterscheidet alle Welt in den Werken der Künste das Rechte und das Verkehrte; gilt das schon von den Erzeugnissen der Malerei, der Sculptur, und ähnlichen Leistungen, so tritt es noch viel offenbarer hervor wo es sich um den Wohlklang der Sprache, um Numerus und Melodie handelt. Die Anlage hierfür gehört zu jenen Vorzügen, an denen die Natur es keinem Menschen hat vollständig mangeln lassen; sie allein bewirkt, daß nicht allein der Werth des Satzbaues, sondern auch der Numerus und die Melodie von Allen empfunden wird. Die Anweisungen der Theorie über diese Dinge sind ja kaum dem Einen und dem Anderen bekannt: und doch bedarf es nur des mindesten Verstoßes, einer Verkürzung oder Dehnung durch verfehlten Vortrag, und man sieht sofort das ganze Theaterpublicum dagegen Einsprache thun .. Wunderbar! in dem was sie leisten, steht der Gelehrte so weit ab von dem nicht Unterrichteten, und wo es sich um das Urtheil handelt, ist der Unterschied zwischen beiden so klein!" **).

548. Namentlich den letzten Gedanken Cicero's darf man übrigens nicht zu buchstäblich nehmen, sonst hört er auf, wahr zu seyn. Man erinnere sich des Grundsatzes, den wir im Anfange (S. 2 u. 7) den „Sohn des Sophroniscus" dem arroganten Sophisten aus Elis nahelegen hörten: man müsse nicht über den ästhetischen Werth von Dingen entscheiden wollen, solange man nicht wisse, worin das Wesen der Schönheit bestehe. Was der nicht Unterrichtete mit dem wissenschaftlich Gebildeten gemein hat, das ist die Vernunft, und in ihr, wie schon gesagt wurde, der Geschmack seinem Wesen und seiner Wurzel nach, die Anlage welche nöthig ist, um den ästhetischen Werth der Erscheinungen zu erkennen und zu beurtheilen: den „natürlichen Geschmack" könnten wir diese allen Menschen eigene Anlage nennen. Aber jede Anlage der menschlichen Natur bedarf der Pflege, der Entwickelung und Ausbildung, wenn sie den Zweck um dessen willen sie verliehen wurde, ganz erfüllen soll. Der

*) Συγγενὴς αὐτῷ τῷ καλῷ. Max. Tyr. Dissert. 27. al. 11. n. 8.

**) Cic. de or. 3. c. 50. n. 195. s.

„natürliche" Geschmack wird keineswegs im Stande seyn, über den ästhetischen Werth technischer Leistungen in allen Fällen richtig zu entscheiden, und bestimmte, zuverläßige Urtheile zu bilden, wenn er nicht durch vielfältige Kenntnisse unterstützt, durch anhaltende Uebung geschärft, durch gründliches Studium, sowohl der wissenschaftlichen Theorie der entsprechenden Kunst als classischer Muster, mit wahren festen Grundsätzen ausgestattet ist, die seine Auffassung zu leiten, seine Urtheile zu stützen, ihn vor Verirrung sicherzustellen geeignet sind. Das Wort in seinem eigentlichen und vollen Sinne gefaßt, können wir mithin so definiren: „Der Geschmack ist die durch richtige wissenschaftliche Theorien der verschiedenen Künste geleitete, und durch entsprechende Uebung ausgebildete menschliche Vernunft, insofern sie über den ästhetischen Werth technischer Leistungen wahre und sichere Urtheile zu bilden vermag."

Wenn wir in dieser Definition den Geschmack als ein Vermögen auffassen, welches zunächst den Erzeugnissen der Künste gegenüber seine Bedeutung hat, so wollen wir damit nicht in Abrede stellen, daß auch jene Urtheile welche die Schönheit oder die Erhabenheit von Werken der Natur, z. B. einer Gegend, einer Aussicht, eines Pferdes oder eines Menschen betreffen, als Aeußerungen des Geschmacks betrachtet werden können. Indeß dürfte doch vielleicht das Wort in seinem ersten und ursprünglichen Sinne nur auf die Leistungen der Künste Beziehung haben, und der zweite Gebrauch eine, freilich nahe liegende Uebertragung seyn; anderseits hat die Aesthetik nicht die Aufgabe, dasselbe weiter als in jenem Sinne zu berücksichtigen.

549. Als wahr und sicher haben wir die Urtheile des Geschmacks in unserer Definition bezeichnet. Aber ist es gegründet, wenn wir für dieselben diese zwei Eigenschaften, objective Wahrheit und Gewißheit, in Anspruch nehmen? Insofern es sich um den absoluten ästhetischen Werth oder Unwerth einer Leistung handelt, das heißt um die Frage, ob sie wirklich der Aufgabe ihrer Kunst entspreche oder nicht, und ob sie es in hervorragendem Maaße thue, oder nur das Prädicat der Mittelmäßigkeit verdiene, — ganz gewiß.

Weder die Natur der Schönheit und der übrigen Elemente aus denen sich der ästhetische Werth eines Dinges zusammensetzt, noch die Natur der Vernunft und die Gesammtheit der Wahrheiten aus denen sich die Wissenschaft der schönen Künste baut, sind das Gebilde des endlichen Geistes, und darum, wie dieser, dem Wechsel, der Aenderung, dem Schwanken unterworfen. Sie waren insgesammt, als noch keine endliche Vernunft erkannte, als es außer dem Einen über Alles schönen und großen Geiste noch keinen Geist gab, welcher sich der Anschauung der Schönheit und ihres Genusses freuen konnte. Unabhängig von dem Urtheile das wir

Menschen über sie fällen, sind darum die Dinge, wie wahr und gut, ebenso auch schön, insofern sie mit der wesenhaften Wahrheit, Gutheit, Schönheit übereinstimmen; unabhängig von jeder Aeußerung unseres Geistes, bestehen die Gesetze nach denen ästhetischer Werth sich mißt, in der ewigen Weisheit*). Sie, die unerschaffene Vernunft, ist der absolute Geschmack. Und weil die menschliche Vernunft als ihr Bild geschaffen, mit ihrem Siegel gezeichnet ist; weil die Gesetze der ewigen Weisheit auch ihr eingesenkt wurden als die natürliche Norm ihres Erkennens und ihres Strebens; weil zu alle dem in den Wahrheiten der Offenbarung die Geheimnisse Gottes und des ewigen Lebens ihr aufgeschlossen, in dem Sacramente der Wiedergeburt das Licht der übernatürlichen Erkenntniß in sie ausgegossen ward: darum bildet sie für die Beurtheilung des ästhetischen Werthes technischer Erzeugnisse die zuverläßige nächste oder unmittelbare Norm. Denn aus den Principien der natürlichen Erkenntniß und den je entsprechenden Wahrheiten der übernatürlichen Offenbarung entwickeln sich die objectiven, von der subjectiven Meinung und dem Wechsel der menschlichen Anschauungen ganz unabhängigen Grundsätze, welche den Geschmack leiten und beherrschen, und in der Unterscheidung des ästhetischen Werthes oder Unwerthes als die nothwendige, allerseits anzuerkennende Richtschnur zu gelten haben.

Daß auch die Wahrheiten der übernatürlichen Offenbarung als wesentliche Grundlage des ästhetischen Urtheils hervorgehoben werden, das stimmt mit der herrschenden Anschauung, nach welcher die Aesthetik zur Philosophie gehört, freilich nicht sehr überein. Aber die obersten unter allen Künsten, die religiösen, stehen und fallen ja eben mit der Offenbarung. Und was die profanen Künste angeht, so haben wir diese in dem christlichen Europa doch zunächst in sofern zu berücksichtigen, als sie von Christen gehandhabt werden, und für Christen arbeiten. Nun gibt es aber unter allen Thätigkeiten dieser Art nicht Eine, welche, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, von bestimmten in der Offenbarung gegebenen Normen nicht unabweisbar berührt würde. Wie lange sollen wir denn noch fortfahren, unsere Anschauungen uns von einer Speculation feststellen zu lassen, welche der Offenbarung verneinend gegenübersteht?

---

*) Man vergleiche Aug. de vera relig. c. 32; wir haben den Gedanken früher besprochen: N. 125. S. 165 f.

Zweites Kapitel.

Worin die große Verschiedenheit der ästhetischen Urtheile ihren Grund habe.

Der Geschmack „im eigentlichen Sinne des Wortes“ findet sich unter den Menschen äußerst selten; überdies wird das Urtheil durch die Neigung stark beeinflußt. Nicht das Urtheil der Menge hat somit als entscheidend zu gelten, sondern jenes der Berufenen; Plato, Aristoteles, Thomas von Aquin. In wiefern es indeß doch eine berechtigte Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen gebe.

550. „Mancher ist schon Zeuge gewesen,“ schreibt La Brüyere, „wie bei einer Rede, bei einer musicalischen Aufführung, oder in einer Gemäldegallerie, an seiner Seite rechts und links hinsichtlich Einer und derselben Leistung die einander genau entgegengesetzten Ansichten laut wurden. Ich wäre darum geneigt zu behaupten, man dürfte kühn in Arbeiten jeder Art das Gute und das Schlechte anbringen: das Gute gefällt den Einen, und das Schlechte den Anderen; ja man wagt kaum wenig mehr, wenn man das möglich Schlechteste anbringt, denn auch dieses hat seine Freunde“ *). Wenn der Geschmack, wie wir nachgewiesen haben, in der That für die Beurtheilung künstlerischer Leistungen eine objective zuverläßige Norm bildet, wie erklärt sich dann die von La Brüyere ganz richtig characterisirte bunte Mannichfaltigkeit der Ansichten auf dem Gebiete der Künste, die Verschiedenheit der einander oft ganz und gar entgegengesetzten „ästhetischen Liebhabereien“?

Zunächst könnten wir auch unserseits eine Frage stellen. Unzweifelhaft besitzt die menschliche Vernunft Alles was sie bedarf, um in Fragen, die dem Gebiete der natürlichen Erkenntniß angehören, mit Sicherheit zu entscheiden. Woher also jene Verschiedenheit der Ansichten in so manchen Sätzen der Metaphysik? woher die noch größere Mannichfaltigkeit der Meinungen in ethischen Fragen, wo die bejahende Antwort so gut ihre Vertheidiger zu haben pflegt wie die verneinende, und in den meisten Fällen überdies noch eine dritte Richtung zur Versöhnung der Gegensätze ihre Hypothesen und Unterscheidungen geltend macht? Der Grund liegt zunächst in nichts Anderem, als in der Endlichkeit und Beschränktheit der Vernunft, wie sie je in den Einzelnen erscheint. In den Grundprincipien stimmen Alle überein, auch die nächsten Folgerungen daraus pflegen keinen Widerspruch zu finden; aber wo es sich um entferntere Deductionen handelt, wo feinere Unterschiede zu berücksichtigen, weiter liegende Ergebnisse zu beurtheilen

*) La Bruyère, Caractères, chap. 12. (Paris 1845 p. 279.)

sind, da fehlt es dem Auge des individuellen Geistes häufig an jener Schärfe, die erforderlich wäre um klar und sicher zu sehen. Aehnliches ließe sich offenbar auch in Rücksicht auf jene Urtheile sagen, welche den ästhetischen Werth der Dinge betreffen.

Freilich wäre aber damit gerade diesen gegenüber viel zu wenig gesagt. Der Geschmack, das wiederholen wir ausdrücklich, bildet die objective zuverläßige Norm für die ästhetische Werthung; aber das Schlimme ist, daß diese Norm äußerst Wenigen zu Gebote steht; daß bei weitaus den meisten Menschen von einem Geschmack, das Wort in seinem vollen, im ersten Kapitel definirten Sinne genommen, gar nicht die Rede seyn kann. Die Vernunft ist freilich die gemeinsame Mitgift Aller: aber, wir haben es schon hervorgehoben, nicht als entwickeltes Vermögen bringt sie der Einzelne mit sich auf diese Erde, sondern als eine Kraft welche der Entfaltung, der Ausbildung, der Vervollkommnung bedarf. Die Anschauungen über Pflicht und Recht nun, sowie jene über Gott, Mensch und Welt, haben ihrer Natur nach, als in unmittelbarer Verbindung mit dem Zweck unseres Daseyns stehend, die höchste Bedeutung. Sie nahmen deßhalb mit Recht von jeher die Aufmerksamkeit des menschlichen Geistes vorzugsweise in Anspruch. Sie wurden zu allen Zeiten am eingehendsten behandelt, am genauesten bestimmt; und die Erziehung betrachtete es nothwendig als ihre wesentlichste Aufgabe, in Rücksicht auf die Wahrheiten der ethischen und der metaphysischen Ordnung dem Geiste die angemessene Ausbildung zu geben, das religiöse Gefühl vor Allem mit Sorgfalt zu pflegen, das moralische Urtheil nach Möglichkeit zu schärfen. Der ästhetische Genuß hingegen scheint, unmittelbar wenigstens und untrennbar, mit keinem nothwendigen Zwecke zusammenzuhangen: das Vergnügen ist entbehrlich. Ist es ein Wunder, wenn von jeher die Wahrheiten welche das Gebiet der Künste beherrschen, viel weniger Berücksichtigung fanden? wenn die Pflege und Leitung der Vernunft auf dieser Seite, die Ausbildung des Geschmackes, vernachläßigt, oder jedenfalls als unwichtige Nebensache besorgt wird? So bleibt denn dieselbe bei den Meisten fast ausschließlich dem guten Glück überlassen.

Freilich bildet sich, mit der Entwickelung der übrigen Anlagen, immerhin dennoch naturgemäß irgend ein „Geschmack": aber nicht durch gründliche Einführung in die Lehren einer richtigen Aesthetik, nicht durch ein zweckmäßig geleitetes Studium classischer Erzeugnisse und entsprechende Uebung, sondern unter zufälligen Einflüssen der verschiedensten Art. Man erinnere sich bloß der Seltsamkeiten, um nicht zu sagen Ungeheuerlichkeiten, welche seit einem Jahrhundert die im Dienste des Rationalismus, des Pantheismus, der Verneinung und des Fleisches stehende Speculation über die Schönheit und die schönen Künste zu Tage gefördert hat; man berücksichtige die oberflächliche, phrasenhafte, seichte, frivole, vielfach durch

und durch falsche Kritik, in welcher zahlreiche Tagesblätter und populäre Schriften die Theoreme eben dieser Speculation dem großen Publicum mundgerecht zu machen bestrebt sind; man fasse die Werke selbst ins Auge, mit denen die Baukunst die öffentlichen Plätze und die Straßen der Städte, die bildenden Künste Kirchen, Museen und Ausstellungen, die Poesie den Büchermarkt und die Leihbibliotheken gefüllt hat: und dann urtheile man, ob es denkbar ist, daß sich bei mehr als äußerst Wenigen wahre ästhetische Grundsätze finden; daß diejenigen welche mancher Einzelne gerettet haben mag, anders als unsicher, schwankend, mit Irrungen und Vorurtheilen gemischt erscheinen; kurz, ob man nicht Grund hat, noch entschiedener davon überzeugt zu seyn, als vor zweihundert Jahren La Brüyere es seyn konnte, daß wahrer Geschmack „auf dieser Erde noch seltener vorkömmt als Diamanten und Perlen" *).

Was in der großen Menge über ästhetischen Werth und Unwerth urtheilt, das ist hiernach offenbar auch nicht etwa der früher erwähnte „natürliche" Geschmack, die von Gott dem Herrn einem Jeden gegebene Vernunft, sondern eine irregeleitete von falschen Meinungen beherrschte Anschauungsweise. Zu diesem ersten ist nun aber noch ein weiteres Moment in Rechnung zu bringen, das sich nicht selten für sich allein schon stark genug erweist, auch den ausgebildeten, sonst nach festen Grundsätzen urtheilenden Geschmack der Gefahr einer Fälschung auszusetzen. Es ist eine allbekannte Thatsache, daß nichts auf unser Urtheil einen so mächtigen Einfluß ausübt, wie unser Herz. Wo etwas mit unseren Neigungen übereinstimmt, da übersehen wir etwaige Mängel überaus leicht und gern; sind wir gegen eine Sache eingenommen, so reichen oft die stärksten Gründe nicht hin, uns zu ihren Gunsten zu stimmen. „Wer liebt," heißt es bei Quintilian, „der kann über Schönheit nicht urtheilen, weil die Liebe ihm die Augen schließt." „Das Urtheil der Liebe ist blind," sagt in demselben Sinne der heilige Hieronymus mit Theophrast und Cicero; und Theocrit:

es pflegt ja
Schön zu finden gar oft, was gar nicht schön ist, die Liebe.

Den nämlichen Gedanken wiederholen Horaz und abermals Cicero 386).

Nun spielt aber die individuelle Neigung bei den Menschen in Variationen ohne Zahl. Alter und Geschlecht, Temperament, Klima und Nahrung, Lebensweise und Beschäftigung, äußere Verhältnisse und persönliche Schicksale, Erziehung, Gewohnheit, wissenschaftliche Bildung, Umgang, Lectüre, ererbte und erworbene ethische Vorzüge und Verkehrt-

---

*) Après l'esprit de discernement, ce qu'il y a au monde de plus rare, ce sont les diamans et les perles. La Bruyère, Caractères, chap. 12. (p. 296.)

heiten, und hundert andere Momente noch, wirken auf die Gestaltung ihres Gemüths und die Richtung ihres Herzens in der verschiedenartigsten Weise ein, machen dem Einen dieses dem Anderen jenes lieb und theuer. Kann uns da die endlose Mannichfaltigkeit der Ansichten in Fragen des Geschmackes, die Zerfahrenheit in der Beurtheilung des ästhetischen Werthes von Leistungen der Künste, noch räthselhaft vorkommen?

Was zunächst die intensive Bedeutung der Dinge betrifft, so besitzen wir um sie zu beurtheilen, keinen absoluten Maaßstab: unsere Schätzung ist immer relativ. Ohne bestimmte feste Grundsätze, ohne gehörige Ausbildung des Geistes durch classische Muster, werden darum kleine Geister Alles großartig, außerordentlich, erhaben finden: denn Alles ist ja größer als sie selbst. Ohne Grundsätze, ohne Bekanntschaft mit vollendeten Meisterwerken, werden beschränkte Köpfe Alles für gut, für vollkommen, für eminent, für unübertrefflich erklären: denn die erbärmlichen Ideale die sie aus ihrem eigenen Fonds schöpfen, sind leicht übertroffen. Doch das sind an sich nur irrige Urtheile über das Maaß des ästhetischen Werthes; fühlbarer und in schlimmerer Weise muß sich der Einfluß der besprochenen Momente geltend machen, wo es sich um das Wesen dieses Werthes selbst handelt. Das einzige Merkmal der Schönheit das jedermann kennt, besteht darin, daß sie uns ein Gegenstand des Vergnügens ist; über die übrigen haben die Gelehrten selbst seit mehr als 2000 Jahren geforscht und gestritten. Der eine der Sophisten in Plato's „Gorgias" ist ganz entzückt, da Socrates ihn auf den Gedanken bringt, daß vielleicht die Angenehmheit und die Nützlichkeit die zwei wesentlichen Elemente der Schönheit bilden*). Wer will es der Menge verargen, wenn sie gleichfalls bei einem dieser Merkmale stehen bleibt, und hie und da noch Einzelne höchstens zu dem dunklen Gefühle gelangen, daß jener Genuß den uns die Schönheit gewährt, sich mit der bloßen Anschauung verbindet? Eine solche vage Auffassung der Schönheit ist thatsächlich durchaus die gewöhnliche. Sie bildet aber ohne Zweifel eine breite Basis, wenn es gilt über „Aesthetik" zu philosophiren, und zu beweisen, daß man Sinn habe für „das Schöne" und für „die Kunst". Unter den Dingen „deren Anschauung uns Vergnügen macht", sind freilich auch jene, die sich durch wahre Schönheit auszeichnen; aber wie einzelne Diamanten in einem Haufen unächter Steine. Wer wird, ohne nähere Kenntniß, die Letzteren nicht vorziehen, wenn sie größer, farbiger, feiner geschliffen sind? Der Irrthum erscheint hier geradezu als eine Nothwendigkeit. Dem von dem natürlichen Hange zum Vergnügen, statt von Grundsätzen, geleiteten pseudonymen Geschmack muß unausweichlich jede andere Art von Genüssen viel höher gelten, als der edle reine Genuß der Schönheit oder der ernste

*) Plat. Gorg. Steph. 475 a. Bip. vol. 4. p. 62.

Eindruck der Erhabenheit. Dieser wie jener werden für ihn vor den pikanteren Reizen der Neuheit, des Spannenden, des Abenteuerlichen, des Fürchterlichen, vor der Befriedigung des Vorwitzes, vor der Angenehmheit für Auge und Ohr und Phantasie und sinnliche Urtheilskraft, vor der Anziehungskraft von Scenen welche dem Hange zur geschlechtlichen Liebe Stoff und Nahrung bieten oder selbst im Dienste der Ueppigkeit wirken, vor der spielenden Lust des Witzes endlich und der Jovialität der vielgestaltigen Komik, — sie werden sagen wir, dem pseudonymen Geschmack vor allen diesen viel mächtigeren Reizen ganz verschwinden, und nicht der Beachtung werth erscheinen.

551. Wie hiernach in den Rücksichten die wir angegeben haben, die im Anfange dieses Kapitels gestellte Frage ihre volle Lösung findet, so rechtfertigen dieselben zugleich den Rath den Schiller gibt:

Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach' es Wenigen recht; Vielen gefallen ist schlimm.

Und nicht minder liegt in den nämlichen Rücksichten sowohl der Commentar zu Plato's Reflexion, mit welcher wir diesen Abschnitt eröffnet haben, als die Begründung des Princips, das der Schüler des Socrates durch dieselbe zu beleuchten beabsichtigte. „Gewöhnlich heißt es," sagt Plato in jenem Dialog, „der ästhetische Werth einer künstlerischen Leistung sey nach dem Vergnügen zu beurtheilen, das sie zu gewähren sich eignet. Diese Meinung ist durchaus unzuläßig, und allem gesunden Verstand zuwider: sie kann nicht anders als das Urtheil irreführen." Nachdem er dann diesen Satz bewiesen, zieht er den Schluß: „Und so gebe denn auch ich zu, daß das Vergnügen den Maaßstab bildet für die Beurtheilung eines Kunstwerkes, — nur nicht das Vergnügen des Ersten Besten. Das ist die schönste Muse, welche die Edlen und Verständigen erfreut, oder vielmehr, welche einem Einzigen gefällt, der durch Tugend und Einsicht über Alle hervorragt. Tugend, Einsicht und Muth sind nothwendige Eigenschaften des Mannes, der über Werke der Künste zu urtheilen hat" *). Dieselbe Lehre spricht Aristoteles aus, nur allgemeiner: „Das Maaß aller Dinge ist die Tugend, und der Gute als solcher. Wahrer Genuß ist darum, was der Gute dafür erklärt, und wahres Vergnügen, was diesen erfreut. Wenn deßungeachtet Mancher an dem Gefallen findet was der Gute verwirft, so ist das nicht zu verwundern. Es gibt viele niedrige Seelen unter den Menschen, und viele verdrehte Köpfe; was diese angenehm finden, das ist es darum noch keineswegs, außer etwa für sie und ihres Gleichen" **). Und wenn wir uns das Princip noch durch

*) Plat. de leg. l. 2. Steph. 655 d. 658 e. Bip. 8. p. 64. 71.

**) Arist. Ethic. Nicom. 10. c. 5. vers. fin.

Thomas von Aquin bestätigen lassen wollen: „Das Urtheil über den Werth der Dinge hat man nicht von den Thoren zu nehmen, sondern von den Verständigen: wie man ja auch in dem Urtheil über den Geschmack der Nahrungsmittel sich nach denen richten muß, die einen gesunden Geschmack haben“ *).

Bietet darum die Bewunderung und die Sympathie der Menge noch keineswegs eine zuverläßige Garantie für den ästhetischen Werth irgend einer Leistung, so ist es offenbar eben so wenig ein entscheidender Beweis dagegen, wenn dieselbe der Menge nicht zusagt. Sie weiß eben das Große, das wahrhaft Gute, das Vortreffliche nicht zu schätzen, sie zieht das Kupfer dem Golde vor und die Glaskorallen den Perlen, wenn jene besser glänzen. Auch das ist einer der Gründe, weßhalb „alles Schöne schwer“ ist: es findet keine Anerkennung, es muß sich mühsam Bahn brechen:

„Ist doch“, rufen sie vermessen
„Nichts im Werke, nichts gethan!“
Und das Große reift indessen
Still heran.

Es erscheint nun: niemand sieht es,
Niemand hört es im Geschrei.
Mit bescheid'ner Trauer zieht es
Still vorbei. (Feuchtersleben.)

„Brentano“, schrieb vor nicht ganz vier Jahrzehnten Joseph von Eichendorff, „ist bekanntlich nun schon seit mehreren Jahren todt; die Leute haben im Leben wenig von ihm gewußt, und nach dem Tode ihn kaum vermißt. Das wird niemanden sonderlich befremden, der das Verhältniß der Dichter zu den Leuten kennt. Goethe war lange Zeit unbekannt, ja verhöhnt, während Kotzebue und Lafontaine florirten; Arnim stand verlegen auf dem Bücherbrett (und steht unseres Wissens noch ruhig dort), während sie sich in den Leihbibliotheken um Fouqué rissen. Man kann von den Leuten billigerweise eben so wenig prätendiren, daß sie poetisch seyn, als daß sie gesund seyn sollen; sie haben Anderes zu thun, und mit ihrer eigenen Geistreichigkeit zu viel zu schaffen, und der durch die beständige Cultur ausgeweidete Lese-Magen verlangt derberes Futter. Schon Görres bemerkte irgendwo, das große Publicum geberde sich wie das Mammuth in den Urwäldern der Poesie: es bricht und spaltet sich unersättlich Rinde und Stamm zum täglichen Fraß, und schnuppert im Vorüberstapfen kaum an dem Blumenstrauß, den ihm die Muse schüchtern

*) Thom. S. 1. 2. p. q. 2. a. 1. ad 1. Cfr. q. 1. a. 7. c.

und von fern zu reichen versucht" *). Noch während der Regierungszeit Carls II., in einer Periode die sich, was die Blüte der Künste betrifft, der Zeit des Augustus gleichstellen zu dürfen glaubte, fand in England nichts Beifall, als was affectirte, geistreich zu seyn und zu glänzen. Die einfache Erhabenheit Miltons wurde nicht verstanden, und „Das verlorne Paradies" blieb unbeachtet, während man die unnatürlichen und geschraubten Conceptionen Cowley's als die wahre Quintessenz des Genie's bewunderte; Schriftsteller wie Suckling und Etheridge standen wegen ihrer dramatischen Arbeiten in hohem Ansehen, in Shakespeare dagegen sah man einen betrunkenen Wilden **).

552. Was haben wir nun von dem Axiom, daß „der Geschmack verschieden", daß „über Geschmacksachen sich nicht streiten lasse", auf Grund der gegebenen Erklärungen zu halten? Historisch, und als Ausdruck thatsächlicher Zustände, ist der Satz vollkommen wahr. Ohne Begriffe, ohne Grundsätze die auf beiden Seiten feststehen, ist über streitige Fragen keine Erörterung möglich, bei der sich irgend ein Resultat hoffen ließe. Wir haben aber gesehen, daß Begriffe und Grundsätze auf dem ästhetischen Gebiete weitaus den meisten Menschen abgehen. Ihre Stelle vertritt die Neigung, welche ja ohnedies das Privilegium besitzt, alle Gründe ignoriren zu dürfen.

Wo hingegen die ästhetische Urtheilskraft gründlich ausgebildet und der Blick für ästhetischen Werth geübt ist, da lassen sich ganz gewiß die Vorzüge und die Mängel, der Werth oder der Unwerth einer Leistung durch überzeugende Gründe nachweisen, nicht minder als der ethische Werth einer Handlung, oder die historische Wahrheit einer Thatsache. Und wenn es immer Manche geben wird die eine Kritik dieser Art zurückweisen, und für keine Gründe ein Ohr haben, so liefern diese dadurch nur den Beweis, nicht, daß sich über den Geschmack, sondern nur, daß sich mit der Geschmacklosigkeit nicht streiten läßt.

Einen Punkt müssen wir indeß, um nicht mißverstanden zu werden, noch hervorheben; angedeutet wurde derselbe schon. Indem wir das Axiom nach welchem, wo es sich um ästhetische Werthung handelt, jedes Urtheil die gleiche Berechtigung hätte, unter den ausgesprochenen näheren Bestimmungen für unwahr erklären, haben wir hierbei zunächst den a b s o l u t e n Werth künstlerischer Erzeugnisse im Auge. Nämlich ob eine bestimmte Leistung gelungen sey oder nicht, ob sie hohen, classischen Werth habe oder nur geringen, das läßt sich durch unwidersprechliche Gründe feststellen. Ein ganz anderartiges Thema der Erörterung ist aber d i e

*) Eichendorff, Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland (Leipzig 1847) S. 162 f.

**) Blair, lect. 2. p. 30. (Cit. 121.) Vgl. Hist.-pol. Blätter, Bd. 62. S. 932.

Vergleichung von zwei oder mehreren Kunstwerken unter einander, die ihrem wesentlichen Werthe nach mehr oder weniger auf derselben Stufe stehen. Die Aeneide Virgils und die Gesänge Homers sind beide classische Leistungen der epischen Poesie; unter den Richtungen der religiösen Architectur hat sowohl der Basilikenstyl, als die romanische und die gothische Kunst, Gotteshäuser geschaffen, welche ihren Zweck in vollem Maaße erfüllen, und denen, je in ihrer Art, hervorragende Schönheit nicht abgesprochen werden kann. Ob nun Homer mit seiner natürlichen Einfachheit, Großheit und Kraft höher stehe, oder Virgil mit seiner Feinheit und der glänzenderen Schönheit seiner Darstellung; ob die seelenvolle Zartheit in den Bildern eines Overbeck, eines Fra Angelico mehr Anerkennung zu beanspruchen habe, oder die Energie und die Stärke des Geistes welche Cornelius in seine Gemälde gelegt hat; ob eine schöne Basilica oder ein gothischer Dom, oder eine romanische Cathedrale, ob die französische Gothik oder die deutsche, den Vorzug verdiene: das sind Fragen, hinsichtlich derer man verschiedener Meinung seyn kann, weil keine der verschiedenen ihnen gegenüber möglichen Ansichten mit einer Wahrheit der natürlichen Erkenntniß oder der Offenbarung in Widerspruch tritt, und es darum entscheidende Rücksichten nicht gibt, auf Grund deren sich die ausschließliche Berechtigung der einen vor den anderen unwidersprechlich nachweisen ließe.

Ihrem Wesen nach ist die Schönheit einer Erscheinung deren thatsächliche Uebereinstimmung mit dem vernünftigen Geiste, insofern sie durch diese demselben Gegenstand des Genusses zu seyn sich eignet (N. 111. S. 150). Der vernünftige Geist ist aber nicht ein so kleines, unbedeutendes, gehaltloses Ding, daß die Möglichkeit der Uebereinstimmung mit ihm durch eine einzige Weise solcher Uebereinstimmung schon erschöpft seyn könnte: er ist ja das Nachbild der ewigen Weisheit, der „in sich Einen und zugleich endlos vielgestaltigen und beweglichen Meisterin aller Dinge“ (Weish. 7, 21 f.). Wie darum in der endlosen Kette der Wesen die wirklich sind und die als wirklich seyend gedacht werden können, ein jedes mit ihr in thatsächlicher Uebereinstimmung steht, und dadurch seinen Theil wahrer Schönheit besitzt: in gleicher Weise ist auch die schaffende Kraft des Geistes reich genug, um die Eine Aufgabe einer bestimmten Kunst auf verschiedenen Wegen je mit entsprechender Vollkommenheit zu lösen. Die erste wie die zweite solcher Lösungen wird, wie ihre Vorzüge, so immer auch ihre Mängel haben; denn das Mangellose schafft Gott allein, aus der Hand des Menschen kann es nicht hervorgehen. Je nachdem nun unter den Beurtheilern der eine, seiner subjectiven Eigenheit nach, die Vorzüge der ersten Lösung höher schätzt als die der zweiten, und ihre Mängel geringer findet, — während dem anderen umgekehrt die Mängel der zweiten un=

bedeutender erscheinen und ihre Vorzüge werthvoller: wird der Letztere sich zu Gunsten eben dieser zweiten Lösung entscheiden, aber dadurch nicht berechtigt seyn, jenem welcher der ersten den Preis zuerkennt, die Befugniß hierzu streitig zu machen. „Es gibt in der Natur keine Gattung von Dingen," heißt es bei Cicero, „die nicht eine Fülle unter sich verschiedener Erscheinungen umfaßte, von denen doch eine jede in gleichem Maaße vorzüglich ist . . Dieser Gedanke findet seine Anwendung auch auf die Künste. Die Sculptur ist nur eine einzige; Myro, Polyclet, Lysippus haben sich in derselben hervorgethan; jeder von diesen hat den Anderen gegenüber seine nur ihm eigenthümliche Weise: und doch wünscht man bei Keinem, daß er anders wäre. Es gibt nur Eine Malerei, nur Eine Theorie dieser Kunst; Zeuxis, Aglaophon, Apelles sind unter sich überaus verschieden: und dennoch ist es, als ob Keinem von ihnen an der Vollendung etwas abginge. Und wenn diese Thatsache uns wunderbar vorkömmt bei diesen gewissermaßen stummen Künsten, und dennoch wahr bleibt: um wieviel wunderbarer muß sie uns bei den redenden Künsten erscheinen! Sie behandeln den nämlichen Inhalt, und bedienen sich dabei der nämlichen Wörter: und doch tritt uns in ihren Leistungen die auffallendste Verschiedenartigkeit entgegen; nicht so, als ob der eine Theil der Meister zu tadeln wäre, sondern in der Weise, daß bei Solchen die allgemeine Anerkennung genießen, es doch immer verschiedenartige Vorzüge sind, auf welche dieselbe sich gründet" *).

Schließen wir mit Gedanken die jünger sind. Die gothische Architectur gegen verschiedene, namentlich von Hübsch wider sie erhobene Vorwürfe vertheidigend, kömmt auch Lotze auf den Satz von dem wir reden: daß es nämlich eine berechtigte Verschiedenheit der Geschmacksrichtungen gebe, „deren eine der anderen schlechthin nachzusetzen, ein Fehler der ästhetischen Theorie seyn würde. Verschiedene Gemüther und verschiedene Zeitalter", — und nicht minder verschiedene Nationen, — „bevorzugen stets denjenigen allgemeinen Formcharacter, welcher dem von ihnen besonders verehrten Theile des sittlichen Ideals entspricht, oder auch dem entgegengesetzten, in dessen Erfüllung sie sich vorzugsweise schwach fühlen. Charactere welche das Gute fast nur unter der Form der Gerechtigkeit und Consequenz kennen, neigen auch in der Kunst oft zu den strengen, harten und knappen Formen; aber eben so oft gefallen sie sich hier unerwartet in einer Vorliebe für zerfließende Weichheit, der sie im Leben ganz fremd sind. Und so sehen wir ganz allgemein in Musik, Sculptur, Baukunst und Poesie Zeiten und Völker abwechseln mit der einseitigen Vorliebe für das Herbe und Magere oder für das Satte und Volle, für die ruhige und vollständige Motivirung oder für die characteristische

*) Cic. de or. 3. c. 7. n. 25—27.

Ueberraschung, für das Harte und Scharfgezeichnete oder für das Verschwebende und Ahnungsvolle. Keiner dieser allgemeinen Formcharactere ist so ausschließlich schön, daß sein Gegentheil unschön wäre; jeder deutet für sich auf Einen Zug der Gutheit hin, die in allem Schönen zur Erscheinung kommen soll, und läßt seinem Gegensatz die Aufgabe, auf einen anderen Zug zur Ergänzung hinzuweisen" *).

„Es wäre ein Glück für die Künste," sagt Quintilian, und nach ihm der heilige Hieronymus und der Cardinal Bona, „wenn über die Leistungen derselben allein die Meister urtheilten" **). Antimachus, der Dichter aus Claros in Jonien, las einst vor einer zahlreichen Versammlung ein großes Gedicht, die Frucht seiner Muse. Nach und nach gingen, während er las, alle Zuhörer davon; nur Plato blieb sitzen. „Ich fahre dennoch fort, zu lesen," sagte der Dichter; „Plato allein gilt mir soviel, wie alle diese Tausende mit einander." Cicero, der diesen Zug erzählt, bemerkt, daß Antimachus Recht hatte: „denn eine hohe Dichtung muß sich die Gutheißung Weniger sichern" ***). Indeß die Künstler sind selten, welche Geist und Muth genug besitzen, das Beispiel des Mannes aus Claros nachzuahmen. Der Meisten höchstes Ziel ist der Beifall des „gebildeten Publicums", die Bewunderung der ästhetisirenden schöngeistigen Menge; eben darum pflegen sie die „neidische, engherzige, pedantische" Kritik zu perhorresciren. Freilich gibt es eine unberufene Kritik, jener ganz ähnlich welche Apelles einst zurechtwies, die besser thäte zunächst ihre Vollmachten zu prüfen, und ihre eigenen Grundsätze der Kritik zu unterziehen. Aber, um mit Hugo Blair zu reden, es gibt auch einen großen Haufen, der jedem Irrlicht nachläuft, der sich von dem falschen Schimmer einer coquetten Eleganz und von bunten Farben blenden läßt, der „Panssyringen für Aeolsharfen hält, und Gebrautes für ächten Wein" †). Um der günstigen Aufnahme ihrer Producte auf dieser Seite gewiß zu seyn, dürfen die Künste nur „mit den Wölfen heulen", d. h. den Leidenschaften schmeicheln, die Interessen des Tages zu den ihrigen machen, dem „Zeitgeist" in aller Unterwürfigkeit die Schleppe tragen. So werden sie sicher „gefallen": hier gilt aber eben das dehnbare Axiom, daß Alles schön ist was gefällt. Darin liegt der eine Grund des Ein=

---

*) Nach Lotze, S. 537. (Cit. 18.)

**) Felices artes, si de iis soli artifices iudicarent. Quint. ap. Io. Bona, Rer. liturgicar. libri duo, *Monitio*.

***) Cic. Brut. c. 51. n. 191.

†) Vgl. Dichtungen von Johannes Schrott, „Der Dichter".

flusses, welchen in allen Perioden der Geist der Zeit, der jedesmalige Character des öffentlichen Lebens, auf die schönen Künste geübt hat: *obsequium amicos, veritas odium parit.* Der Künstler ist zunächst für seine Zeitgenossen thätig; was liegt ihm näher als die Versuchung, auch seinerseits den Götzen zu opfern die jene gerade anbeten, und, statt Ideale zu verherrlichen für welche die Menge keinen Sinn hat, seine Muse nach den Meinungen des Tages zu dressiren?

Aber mächtiger noch, insofern es auch dem guten Willen selten und nur zum Theil gelingt, hier seinen Einfluß zu paralysiren, wirkt der Geist des Jahrhunderts auf die Künste von einer anderen Seite. Wir haben dieselbe schon einmal berührt. Der Künstler mag sich durch seine Schöpfungen über seine Zeitgenossen erheben, er ist doch gleich diesen ein Kind seiner Zeit. Die philosophischen Anschauungen und die ethischen Grundsätze welchen die Letztere huldigt, werden mehr oder minder auch ihn beherrschen; die Begeisterung eines kirchlichen Lebens in dem er aufwächst, das ihn auf allen Seiten umgibt, wird auch seinem Herzen von ihrer Kraft und ihrer Wärme mittheilen: die moralische Stumpfheit, der Indifferentismus und die religiöse Kälte des Jahrhunderts, auch in seiner Seele die Keime des Großen und Guten und Schönen frühzeitig tödten, oder verkümmern lassen. Nur seltene Geister sind so glücklich, eine selbständige Entwickelung zu vollenden, und ihre Zeit fortzureißen statt von ihrer Strömung fortgerissen zu werden. Am Geschmack und an den Idealen hängt das Wesen der Künste. Nun sind aber beide in dem Künstler nichts Anderes als das Erzeugniß seines eigenen intellectuellen, ethischen und religiösen Lebens, dessen natürliche Frucht. Das Urtheil und die Neigung, die Erkenntniß und die Liebe sind es, welche den Geschmack bestimmen; der Geist erzeugt die Ideale, im Gemüthe werden sie empfangen und zur vollen Reife ausgebildet. Kann die Frucht die Natur des Samens verläugnen aus dem sie hervorgeht, des Bodens auf dem sie gedeiht?

August Reichensperger hat darum vollkommen Recht: „Die Kunstübung ist mit nichten eine isolirte Thätigkeit; die Kunst, als Ganzes genommen, ist zu keiner Zeit das Product einzelner Individuen; in ihrem tiefsten Grunde schlingen vielmehr die Wurzeln aller Verhältnisse und Richtungen sich in einander, welche die betreffende Periode überhaupt bedingen und characterisiren" *). Und aus diesem Grunde ist in der That „die Kunst eines Volkes der Zeiger seiner sittlichen Höhe. Wenn Stämme und Zeiträume zu zerfallen beginnen, so zeigen sich die Spuren fast eher in der Kunst, als in der Sitte selber. Die Kunst, der man als der gefälligen Freundin seine tiefsten Gefühle anvertraut, plaudert

*) A. Reichensperger, S. 60. (Cit. 372.)

die innere Verdorbenheit aus; wer sich scheut seine Sünde zu gestehen, gesteht sie in dem was ihm gefällt: und wenn auch im Beginne des Verderbens ein solches Volk noch hohe und erhabene Gestalten schaffen will, so befleckt es dieselben doch immer ohne Wissen mit der ihm innewohnenden Versunkenheit. Die reine, klare, einfältige Kunst hört auf, die ruhige Schönheit verschwindet. Man fängt mit dem Scheine an, und weil man mit dem Scheine das Wesen zu beweisen glaubt, so sucht man den Schein recht zu stärken um den Beweis zu stärken, und bringt die Ueberladung: sowie die Wahrheit stets einfach ist, die Lüge dagegen übertreibt. In der Baukunst kömmt die Schwülstigkeit, der Zierdenwust, die Zwecklosigkeit und Unordnung; in der Musik der Tonlärm und Sinnenzauber; in der Poesie anfangs die Phrase, und dann die Haltlosigkeit. Man weiß nicht, an was im Menschen man sich zu wenden habe; man redet zu allen Gewalten in ihm, nur zu dem Gotte nicht der allein beseligen kann; man weckt Schauer, Neugierde, Schreck, Pein, alles Mögliche, und vor Allem die Leidenschaft; endlich wird Leidenschaft und Affect alleiniger Zweck, man behandelt solche als an sich schön, und setzt zuletzt das Laster schlechtweg auf den Thron" *).

In den Städten Griechenlands verfiel die Musik, nach Cicero, der Ueppigkeit und der Corruption genau zu derselben Zeit, wo im Leben die alte Strenge von der Unsitte verdrängt wurde **). Dionysius Longinus führt am Schlusse seiner Abhandlung „Ueber die Erhabenheit" schwere Klage über die moralische Versunkenheit seiner Zeit, welche alle Großartigkeit und alle hohe Schönheit in den Werken der redenden Künste unmöglich mache. „Die unersättliche Gier nach Besitz und Genuß, an der wir insgesammt krank liegen, hält uns gefesselt wie Sklaven, drückt mit eiserner Hand auf uns und unser ganzes Leben. Denn nichts zieht das Herz enger zusammen als die Liebe zum Gelde, nichts erniedrigt tiefer den Geist als die Genußsucht . . . Wo die Menschheit einmal anfängt die wahre Tugend nicht mehr zu pflegen, und nur das hochzuschätzen was irdisch ist und vergänglich, da muß nothwendig alle geistige Kraft vertrocknen, alle Hochherzigkeit und aller Adel der Gesinnung verächtlich werden. Ein bestochener Richter ist unfähig, der Wahrheit gemäß sein Urtheil zu fällen; er wird nur das für gerecht erklären, was ihm nützlich ist. Unser ganzes Leben, alle unsere Gedanken und Bestrebungen, stehen im Dienste der Habsucht. Man sinnt auf nichts Anderes, als etwa wie

*) Adalbert Stifter, Vermischte Schriften (Pesth 1869) Bd. 1. S. 315.
Dieser erste Band „wiegt ganze große Bände moderner Aesthetik auf, und verdient in Manchem geradezu dem Allerbesten was in unserer Zeit über Kunst geschrieben worden, an die Seite gesetzt zu werden". Hist.-pol. Blätter, Bd. 68. S. 434.

**) Cic. de legibus 2. c. 15. n. 38.

man hier den Tod eines Reichen beschleunigen, dort zu seinen Gunsten ein Testament fälschen, bei einer dritten Gelegenheit einen schmachvollen Gewinn an sich bringen kann um den Preis seiner eigenen Seele. Wo in dieser Weise die gesammte Gesellschaft verpestet ist, kann man da noch hoffen freie Geister zu finden, Männer von ungefälschtem Geschmack, welche Sinn haben für das was wahrhaft groß ist und der Zukunft werth?" *) Denselben Krebsschaden der Gesellschaft, als das unüberwindliche Hinderniß jedes Aufblühens einer ächten Poesie, hatte mehr als zweihundert Jahre früher bereits in seinen Kreisen Horaz aufgedeckt:

Den Griechen, Freunde, (immer komm' ich wieder
auf dies zurück,) den Griechen gab die Muse
zugleich Genie und feines Kunstgefühl,
die Gabe der Empfindung und des schönen
runden Ausdrucks: aber ihre Seelen kannten auch
sonst keinen Geiz als den nach Ruhm **).
Der Römer lernt von Kindesbeinen an
das As in hundert Theile theilen. Ruft,
zur Probe, nur den kleinen Sohn des Wechslers
Albinus her, und fragt ihn aus. „Die Hälfte
von einem halben Gulden abgezogen,
was bleibt?" Ei, spricht er lachend, was wird bleiben?
fünf Groschen! — „Braver Junge! Der
wird sein Vermögen nicht vergeuden! — Und
zum halben Gulden noch die fünf
hinzugethan, macht —?" — Einen halben Thaler. —
Wie? und von Seelen, die mit diesem Rost
der Habsucht einmal überzogen sind,
erwarten wir Gedichte, die vor Motten
verwahrt zu werden je verdienen könnten? 387)

Gerade so würden sie geredet haben, der Römische Dichter wie der neuplatonische Philosoph und Rhetor aus Athen, hätten sie unsere Zeit vor sich gehabt.

Laß das Leiern, laß das Klimpern,
O es schafft dir wenig Holdes:
Beff'res Klingen, bestes Klingen
Scheint das Klingen mir des Goldes.

Und die eigne Haut zu pflegen
Ist vor Allem mir das Erste:

*) Dion. Longin. De sublimitate, sect. 44.

**) Während jenes Zeitraumes, da Griechenland wahrhaft große Köpfe hervorbrachte; dieser Zeitraum war aber, wie auch Wieland anmerkt, sehr klein.

Bau' im Garten deine Rüben,
Bau' im Felde deine Gerste.

Laß die schimmligen Scharteken
Unterm Kessel rasch verrauchen:
Kohlen sind's die wir begehren,
Dämpfe sind es die wir brauchen.

Nur das Einmaleins soll gelten,
Hebel, Walze, Rad und Hammer:
Alles Andre, öder Plunder,
Flack're in der Feuerkammer.

Laß das Klimpern, laß das Leiern;
Wer erfreut sich solches Schalles?
Bess'res Klingen, bestes Klingen
Ist das Klingen des Metalles.

Das ist die Sprache der Gegenwart, die Weisheit des „alten Uhu“, welcher dem Dichter

„der seelenfrohen
Gotterlösten Welt Verneinung“

symbolisirt. Aber wie weit auch der Vogel der Nacht seine dunklen Fittige über die Völker auszubreiten vermocht hat: zu verzweifeln, dazu haben deßungeachtet die schönen Künste nicht Grund:

Denn noch blüht die weiße Lilie,
Und im Grottenheiligthume
In des Waldes fernstem Thale
Träumt die stille blaue Blume;

Denn noch klingt es aus den Lüften,
Aus des Haines Dämmerungen,
Und die Amsel hat ihr letztes
Lied noch lange nicht gesungen:

Und die Nachtigall im Busen,
Sie wird jubeln, sie wird klagen
Jeden Lenz, solang' auf Erden
Rosen glüh'n und Herzen schlagen*).

Daß diese Worte mehr sind als ein poetischer Traum, dafür hat Gott der Herr uns gerade in den letzten Jahren wieder ein zweifaches Unterpfand gegeben. Trotz der Herrschaft der „modernen Ideen“ und

---

*) Nach Weber, Dreizehnlinden, I. S. 6 ff.

des Materialismus, trotz der Ueppigkeit und des Unglaubens und der Sucht zu besitzen an denen es krank ist, hat doch gerade das neunzehnte Jahrhundert mit einer Arbeit von vierzig Jahren im Ausbau des Cölner Domes das große Unternehmen zu Ende geführt, an welches die Hand zu legen von allen Generationen die daran vorübergezogen, fast ein halbes Jahrtausend lang keine den Muth gefühlt. Es war eine Idee des dreizehnten Jahrhunderts, welcher dadurch das neunzehnte — um einen Ausdruck von Görres zu wiederholen — „ihren Leib ergänzt hat" *); ein Riesengedanke gerade jener Zeit, „welche vor Aristoteles fast das Knie beugte, welche die unbedingte Herrschaft des Syllogismus auf allen Gebieten des Wissens proclamirte und die höchste Blüte der Scholastik sah, der Zeit der Albertus Magnus und Bonaventura und Thomas von Aquin" **). Ob es nicht etwas mehr gewesen als bloßer Zufall, daß gerade in dem Augenblicke da dieses glorreiche Denkmal des dreizehnten Jahrhunderts seiner Vollendung nahe war, von dem obersten Hirten der Christenheit der Ruf ergehen mußte, es sey die Zeit gekommen, nun auch dem geistigen Riesenbau des nämlichen Jahrhunderts wieder Hand und Auge zuzuwenden, — weniger um ihn der Vollendung entgegenzuführen, als vielmehr, um ihn dem gegenwärtigen und kommenden Geschlechtern wieder zugänglich zu machen und zu erschließen? Denn die Vollendung, die wesentliche, war ja dem geistigen Bau des Fürsten der Wissenschaft nicht versagt geblieben; aber man wußte seinen Werth und seine hohe Schönheit nicht mehr zu schätzen, man sah, man kannte ihn nicht mehr: und indem die morschen Werke durch welche ein Geschlecht nach dem anderen ihn übertreffen zu sollen meinte, immer aufs neue und immer rascher nach einander zusammenbrachen, lag er unter dem aufgehäuften Schuttwerk ihrer Ruinen vergraben. Nicht ohne Grund finden wir zwischen der Vollendung des Cölner Domes und der kurz vor ihrer Feier, am 4. August 1879, erlassenen Encyclica Leo's XIII., die innigste Beziehung. In jener großen Schöpfung der religiösen Architectur an den Ufern des Rheines ist allen Künsten, mit der mächtigen Aufforderung zu energischem Schaffen, wieder lebendig und sichtbar der Geist vor Augen gestellt in dem sie zu wirken haben, wenn ihnen daran liegt für die Menschheit etwas zu leisten. „Von der Erneuerung" anderseits „der Philosophie im Geiste des heiligen Thomas von Aquin, die Wir herbeizuführen beabsichtigen," — es sind die Worte des Papstes in der erwähnten Encyclica, — „dürfen alle Zweige des menschlichen Wissens und Könnens ihre Förderung erwarten, und sich mächtige Hülfe versprechen.

*) J. Görres, Der Dom zu Cöln. (Rhein. Mercur, N. 151, vom 20. Nov. 1814.)

**) Vgl. Reichensperger, S. 68. (Cit. 372.)

Denn in der ächten Wissenschaft sahen zu allen Zeiten die freien Künste ihre Führerin; ihr entlehnten sie die wahren Grundsätze und die rechte Weise für ihr Schaffen; aus ihr, als dem gemeinsamen Lebensborn, schöpften sie ihren Geist und ihre Kraft. Es ist eine unwidersprechliche Thatsache der Geschichte, daß die Künste immer gerade dann mächtig aufblühten, wenn die Philosophie in hohem Ansehen stand und ächtes Wissen lehrte: daß dieselben hingegen elend darniederlagen und verkümmerten, wenn die Philosophie gesunken war, und sich in Irrthümer oder in wirre Träumereien verloren hatte" 388).

Die schönen Künste haben in ihrer Vergangenheit zwei Epochen, auf die sie stolz zu seyn berechtigt sind; es hieße ungerecht seyn gegen die Menschheit, und undankbar gegen den der in ihrer Mitte, unvergänglich und unzerstörbar, auf dem Felsen den Hort der ewigen Wahrheit, seine Kirche, gegründet, wollte man ihnen die Möglichkeit einer gleichartigen dritten Epoche absprechen. Sie wird kommen, die Zeit, da sich die Künste ihres Berufes wieder ganz bewußt werden, da sie sich allseitig verjüngen, und aufs neue Blüten treiben und Früchte tragen wie damals, als noch ein gläubiges Geschlecht sie pflegte. Ein langer Weg mag freilich bis zu einem solchen Ziele noch zurückzulegen seyn. Die Eichen wachsen langsam, „alles Schöne ist schwer": und daß in einem Staate der Geschmack sich gründlich umgestalte, das ist nach Plato nur möglich, wenn auch die Staatsgesetze andere werden, das ist der Geist der Gesellschaft. Die Regeneration der schönen Künste ist wesentlich bedingt durch die Regeneration der Wissenschaft, der Sitte, des religiösen Lebens; aber zugleich mit dieser ist sie auch gesetzt: „sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens, rund wie eine Halbkugel, über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen, warum, und wissen, wie" *).

---

*) Clemens Brentano, Brief aus Berlin vom 21. Januar 1810, an den Maler Runge. (Gesammelte Briefe, Bd. 1. S. 145.)

Anmerkungen.

---

1. (S. 4.) Nach Heindorf und Anderen ist ein der Stadt Megara gegebenes Orakel gemeint, welches so anfängt:

Γαίης μὲν πάσης τὸ Πελασγικὸν Ἄργος ἄμεινον,
Ἵπποι Θρηΐκιαι, Λακεδαιμόνιαι δὲ γυναῖκες.

(Stallbaum, Platon. opp. omn. vol. 4. sect. 2. p. 218.)

2. (S. 7.) Τὴν γὰρ παροιμίαν ὅ,τι ποτὲ λέγει, τὸ, χαλεπὰ τὰ καλά, δοκῶ μοι εἰδέναι. Plat. Hipp. mai. extr.

3. (S. 8.) Οὐκ ἄρα ταὐτὸν τὸ καλὸν τοῖς καλοῖς. Procl. p. 422. (ap. Creuzer, Plotini lib. de pulchritudine, p. 130.)

4. (S. 9.) Τὸ καλὸν significat id quod communiter inest in omnibus pulchris, quoque efficitur ut pulchra sint. Muret. Comment. in Arist. Ethic. p. 142. Ruhnk. (Creuzer, Plotini lib. de pulchritud. p. 129. s.)

5. (S. 10.) Ἡ μὲν οὖν τέχνη ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ἐστιν. Arist. Ethic. Nicom. 6. c. 4. extr.

Ars est quidam habitus factivus cum vera ratione. Thom. in Arist. Ethic. libr. 6. lect. 3.

6. (S. 11.) Ars illa summa omnipotentis Dei per quam ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur, ipsa operatur etiam per artifices, ut pulchra atque congruentia faciant. Aug. de divers. quaestt. 83, q. 78.

7. (S. 12.) Ars est recta ratio aliquorum operum faciendorum. Thom. S. 1. 2. p. q. 57. a. 3. Ars est recta ratio factibilium. Ib. a. 4. Cfr. de Verit. q. 5. a. 1. c.

8. (S. 12.) Ad actus humanos faciliter et ordinate perficiendos diversae artes deserviunt. Nihil enim aliud ars esse videtur, quam certa ordinatio rationis, qua per determinata media ad debitum finem actus humani perveniunt. Thom. in Arist. Posterior. Analyt. l. 1. lect. 1. init.

9. (S. 25.) Διὸ καὶ ταὐτόν ἐστι τῷ ἀγαθῷ τὸ καλόν. Dionys. Areopag. de divin. nomin. c. 4. §. 7. post med.

10. (S. 25.) Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continetur, tamen ratione differunt: nam pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud

esse huiusmodi. Thom. in libr. B. Dionys. Areopag. de divin. nomin. expos., c. 4. lect. 5. extr.

Um diesen Satz richtig zu verstehen, erinnere man sich des oben, N. 4. 5. S. 7 ff., Gesagten.

11. (S. **26.**) Dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis; non enim dicimus pulchros sapores aut odores. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3.

12. (S. **27.**) . . . ut aut impares non sint, aut inter maximam et minimam ita sit media, ut tanto praecedat minorem, quanto a maiore praeceditur. Aug. de vera relig. c. 30. n. 54.

13. (S. **27.**) Sapientia est potissima perfectio rationis, cuius proprium est cognoscere ordinem. Nam etsi vires sensitivae cognoscant res aliquas absolute, ordinem tamen unius rei ad aliam cognoscere est solius intellectus aut rationis. Thom. in Arist. Ethicor. ad Nicom. libr. 1. lect. 1. init.

14. (S. **28.**) Τὸ καλὸν ἔστι μὲν ἐν ὄψει πλεῖστον· ἔστι δ' ἐν ἀκοαῖς κατά τε λόγων συνθέσεις, ἔστι δὲ καὶ ἐν μουσικῇ ἁπάσῃ· καὶ γὰρ μέλη καὶ ῥυθμοί εἰσι καλοί. Ἔστι δὲ καὶ προϊοῦσι πρὸς τὸ ἄνω ἀπὸ τῆς αἰσθήσεως, καὶ ἐπιτηδεύματα καλὰ, καὶ πράξεις, καὶ ἕξεις, καὶ ἐπιστῆμαί τε καὶ τὸ τῶν ἀρετῶν κάλλος. Plotin. de pulchritudine cap. 1. ed. Basil. 50 A. Creuzer 2.

15. (S. **29.**) Quamquam sint multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur, ipsa tamen pulchritudo, ex qua pulchra sunt quaecunque pulchra sunt, nullo modo est visibilis. Item multa utilia visibilia; sed ipsa utilitas, ex qua nobis prosunt quaecunque prosunt, quam divinam providentiam dicimus, visibilis non est. Aug. de divers. qq. 83, q. 30.

16. (S. **29.**) Eorum ipsorum quae aspectu sentiuntur, nullum aliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientiam partium sentit. Cic. de offic. 1. c. 4. n. 14.

17. (S. **30.**) Ego antea . . . mirari solebam, istum in his ipsis rebus aliquem sensum habere, quem scirem nulla in re quidquam hominis habere . . . Cic. de signis c. 14. n. 33.

18. (S. **38.**) Κάλλος μὲν οὖν ψυχῆς ἀρετὴ πᾶσα, καὶ κάλλος ἀληθινώτερον ἢ τὰ πρόσθεν. Plotin. de pulchrit. c. 1. ed. Basil. 51 E. Creuzer 10.

19. (S. **38.**) Ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine; sic hoc de quo loquimur decorum, totum illud quidem est cum virtute confusum: sed mente et cogitatione distinguitur. Cic. de offic. 1. c. 27. n. 95.

20. (S. **39.**) Decorum id esse, quod consentaneum sit hominis excellentiae, in eo, in quo natura eius a reliquis animantibus differat. Cic. l. c. n. 96. Der heilige Thomas (S. 2. 2. p. q. 142. a. 2. c.) liest statt decorum *pulchrum.*

21. (S. **39.**) (Sapiens) recte etiam pulcher appellabitur; animi enim lineamenta sunt pulchriora quam corporis. Cic. de finib. 3. c. 22. n. 75.

22. (S. **39.**) Stoici . . . asseverabant, a sensibus animum concipere notiones, quas appellant ἐννοίας earum rerum scilicet quas definiendo explicant; hinc propagari atque connecti totam discendi docendique rationem. Ubi ego multum mirari soleo, quum pulchros dicant non esse nisi sapientes, quibus sensibus

corporis istam pulchritudinem viderint, qualibus oculis carnis formam sapientiae decusque conspexerint. Aug. de civ. Dei 8. c. 7.

23. (S. **41.**) Ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῇδε θεοί, δοίητέ μοι καλῷ γενέσθαι τἄνδοθεν· τἄξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντὸς εἶναί μοι φίλια. πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν. Plat. Phaedr. extr.

24. (S. **41.**) Τὴν γὰρ ἀρετὴν τὸ κάλλος τῆς ψυχῆς ἔφη εἶναι· κατὰ δὲ τὸ ἐναντίον τὴν κακίαν αἶσχος ψυχῆς. Clem. Alex. Strom. 5. c. 14. ed. Potter. p. 705.

25. (S. **41.**) Ἀνδρὶ δὲ βουλομένῳ εἶναι καλῷ τὸ κάλλιστον ἐν ἀνθρώπῳ, τὴν διάνοιαν, κοσμητέον . . . Clem. Alex. Paedag. l. 3. c. 3. Potter. 264.

26. (S. **42.**) Χρὴ γὰρ εἶναι κοσμίας ἔνδοθεν, καὶ τὴν ἔσω γυναῖκα δεικνύναι καλήν. ἐν μόνῃ γὰρ τῇ ψυχῇ καταφαίνεται καὶ τὸ κάλλος καὶ τὸ αἶσχος· διὸ καὶ μόνος ὁ σπουδαῖος καλὸς κἀγαθὸς ὄντως ἐστί. Clem. Al. Paedag. 2. c. 12. Potter. 243.

27. (S. **42.**) Ἀκαλλώπιστος (ἦν), καὶ τοῦτο κάλλος αὐτῇ, τὸ ἄκοσμον. Greg. Naz. orat. 8. al. 11. in laud. Gorgon. n. 3. ed. Maur. 219.

28. (S. **43.**) . . . Ἀλλ' οὐ τὸ κάλλος τῆς σαρκὸς, τὸ φαντασιαστικὸν, τὸ δὲ ἀληθινὸν καὶ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος ἐνεδείξατο κάλλος· τῆς μὲν τὸ εὐεργετικὸν, τὸ δὲ ἀθάνατον τῆς σαρκός. Clem. Al. Paedag. l. 3. c. 1. extr. Potter. 252.

29. (S. **44.**) Totum quod pulchrum est in anima, virtus et sapientia est. Aug. in ps. 58. serm. 1. n. 18.

30. (S. **44.**) Pulchritudo autem animae sincera virtus, decus verior cognitio supernorum. Ambr. de Isaac et anima c. 8. n. 78.

31. (S. **44.**) Nos certe in pulchritudine corporis locum virtutis non ponimus, gratiam tamen non excludimus; quia verecundia et vultus ipsos solet pudore obfundere, gratioresque reddere. Ut enim artifex in materia commodiore melius operari solet, sic verecundia in ipso quoque corporis decore plus eminet. Ambros. de officiis l. 1. c. 19. n. 83.

32. (S. **45.**) Anima in hoc corpore tamquam in fidibus musicis, quae sobria est tamen summis ut ita dicam digitis, velut nervorum sonos, ita pulsat carnis istius passiones, ut consonum reddat morum atque virtutum consentientemque concentum; ut in omnibus cogitationibus suis, in omnibus operibus id custodiat, ut omnia consilia et facta sibi concinant. Anima est ergo quae utitur, corpus quod usui est; ac per hoc aliud quod in imperio, aliud quod in ministerio: aliud quod sumus, aliud quod nostrum est. Si quis animae pulchritudinem diligit, nos diligit: si quis corporis decorem diligit, non ipsum hominem, sed carnis diligit pulchritudinem, quae tamen cito marcescit et defluit. Ambr. de bono mortis c. 7. n. 27.

33. (S. **45.**) (Homo) interior exteriorem respicit, et in sua comparatione foedum videt . . . Aug. de vera relig. c. 40. n. 74.

34. (S. **45.**) Quod bonum Dei quidem donum est: sed propterea id largitur etiam malis, ne magnum bonum videatur bonis. Aug. de civit. Dei 15. c. 22.

35. (S. **45.**) Hac ergo perversitate animae, quae contingit peccato atque supplicio, fit omnis natura corporea illud quod per Salomonem dicitur: *Vanitas vanitantium, et omnia vanitas* . . . Neque enim frustra est additum, *vanitantium,*

quia si vanitantes detrahas, qui tanquam prima sectantur extrema, non erit corpus vanitas; sed in suo genere, quamvis extremam, pulchritudinem sine ullo errore monstrabit. Aug. de vera relig. c. 21. n. 41.

36. (S. **45.**) Quid est autem aliud iustitia, quum in nobis est, vel quaelibet virtus qua recte sapienterque vivitur, quam interioris hominis pulchritudo? Et certe secundum hanc pulchritudinem magis quam secundum corpus facti sumus ad imaginem Dei. . . . Si ergo non in mole neque in distantibus per loca sua partibus, sicut corpora sive cernuntur sive cogitantur, sed in virtute intelligibili, qualis est iustitia, mentem dicimus, seu novimus, seu volumus pulchram, et secundum hanc pulchritudinem reformamur ad imaginem Dei: profecto ipsius Dei, qui nos formavit et reformat ad imaginem suam, non in aliqua mole corporea suspicanda est pulchritudo; eoque iustorum mentibus credendus est incomparabiliter pulchrior, quo est incomparabiliter iustior. Aug. epist. 120. al. 222. ad Consentium c. 4. n. 20.

37. (S. **46.**) Quid namque eorum quae in facie lucent, si internae cuiuspiam sanctae animae pulchritudini comparetur, non vile ac foedum recto appareat aestimatori? Quid, inquam, tale in se ostendit ea quae praeterit figura huius mundi, quod aequare speciem animae possit illius, quae exuta terreni hominis vetustatem, eius qui de coelo est decorem induit, ornata optimis moribus pro monilibus, ipso purior sicut et excelsior aethere, sole splendidior? Bern. in Cant. serm. 27. n. 1. Man vergl. auch serm. 45. n. 2.

38. (S. **47.**) Τὸ καλὸν ἡδὺ φύσει, καὶ ἐπιθυμητὸν δι' αὐτὸ (αὑτὸ?) ἀεὶ, καὶ οὐδέποτε ἀμβλυνόμενον κόρῳ. Zonaras c. Phot. ed. Tittmann. t. 2. 1159. (Bei E. Müller, 2. S. 191. Citirt 31.)

39. (S. **47.**) Κἂν γὰρ τὸ καλὸν εἴπῃς, ἡδονὴν λέγεις· σχολῇ γὰρ ἄν 'εἴη τὸ κάλλος κάλλος, εἰ μὴ ἥδιστον εἴη. Max. Tyr. dissert. 3. al. 33. n. 5.

40. (S. **48.**) Πρὸς τὸν πυθόμενον, Διὰ τί τοῖς καλοῖς πολὺν χρόνον ὁμιλοῦμεν; Τυφλοῦ, ἔφη, τὸ ἐρώτημα. Diog. Laert. vit. Arist. ed. Bipont. p. 18.

41. (S. **49.**) Princeps horum (recentiorum philosophorum) Leibnitius, cuius pauca quidem, sed fecundissima hac illac in suis operibus circa pulchrum leguntur. Ex his, mirabili cohaerentia doctrinae, luculentissima pulchritudinis definitio colligitur, scilicet pulchritudinem esse rerum perfectionem, quae, *quatenus cognita,* voluptate nos afficit, eaque discernitur. Caes. Baldinotti, Metaph. gen. n. 276.

Pulchrorum *contemplatio ipsa iucunda est,* pictaque tabula Raphaelis intelligentem afficit, etsi nullos census ferat, adeo ut in oculis deliciisque feratur, quodam simulacro amoris. Leibnit. de notionibus iuris et iustitiae. (Berolin. 1840. p. 118.)

42. (S. **49.**) S. 1. p. q. 5. a. 4. ad 1.: „Pulchra enim dicuntur quae visa placent.“ Daß das Wort placent hier die Bedeutung hat welche wir in der Uebersetzung ausgedrückt haben, beweist das sogleich folgende unzweideutigere (sensus) *delectatur.*

43. (S. **49.**) Quod bonum sit propria causa amoris. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. c.

44. (S. **49.**) Dionysius dicit IV. cap. de div. nom. (lect. 9.), quod non solum bonum, sed etiam pulchrum est omnibus amabile.

45. (S. **50.**) Ad tertium dicendum, quod *pulchrum* est idem *bono*, sola ratione differens. Quum enim bonum sit *quod omnia appetunt*, de ratione boni est, quod in eo quietetur appetitus. Sed ad rationem pulchri pertinet, quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus; unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes; dicimus enim pulchra visibilia, et pulchros sonos; in sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis: non enim dicimus pulchros sapores aut odores. Et sic patet, quod *pulchrum* addit supra *bonum* quendam ordinem ad vim cognoscitivam; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3.

Bei der Uebersetzung haben wir den Commentar von Sylvius berücksichtigt, welcher zu dieser Stelle sagt: In responsione ad tertium ostendit, quod pulchrum etiam sit causa amoris, sed pulchrum et bonum esse idem secundum rem, licet differant secundum rationem.

Ueberdies vergleiche man die andere, bereits früher (14. S. 25) angeführte Aeußerung des heiligen Thomas.

46. (S. **56.**) Ratio boni in hoc consistit, *quod aliquid sit appetibile;* unde Philosophus in 1. Ethic. dicit, quod bonum est quod omnia appetunt. Thom. S. 1. p. q. 5. a. 1. c.

Bonum rationem *finis* importat. Thom. l. c. a. 4. c.

Cfr. Arist. Ethic. Nicom. l. 1. init. Rhet. 1. c. 6. n. 2.

47. (S. **56.**) Quum unumquodque naturaliter velit et appetat, suo modo, suum proprium bonum; si hoc habet amoris ratio, quod amans velit aut appetat bonum amati: consequens est, quod amans ad amatum se habeat sicut ad id, quod est cum eo aliquo modo unum; ex quo videtur propria ratio amoris consistere in hoc, quod affectus unius tendat in alterum sicut in unum cum ipso aliquo modo. Thom. contr. gentil. 1. c. 91. n. 3.

De Sylvestris drückt in seinem Commentar diese Argumentation des heiligen Thomas also aus: „Amans vult bonum amati; sed voluntas non fertur nisi in bonum quod est aliquo modo volentis: ergo amans vult bonum amati, in quantum est aliquo modo amantis; sed hoc non est, nisi quia aliquo modo amans et amatum sunt unum: ergo amans ad amatum se habet sicut ad id, quod est aliquo modo unum cum ipso. Ferrariens. Commentar. in Summ. contr. gent. (Venetiis 1595.) pag. 96.

Cfr. Thom. S. 1. 2. p. q. 99. a. 2. c.

48. (S. **57.**) Εὐθὺς τὰ ὅμοια ὁμοίοις χαίρει, καὶ ἀνθρώπῳ ἥδιστον ἄνθρωπος. Arist. Ethic. Eudem. 7. c. 2. med.

49. (S. **58.**) Λέγουσι δέ πως ταῦτα, ὡς ἐγῷμαι, ὡδὶ

Αἰεί τοι τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον,
Καὶ ποιεῖ γνώριμον . . .

Οὐκοῦν καὶ τοῖς τῶν σοφωτάτων συγγράμμασιν ἐντετύχηκας, ταῦτα αὐτὰ ἃ λέγουσιν, ὅτι τὸ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ ἀνάγκη ἀεὶ φίλον εἶναι; Plat. Lysis Steph. 214. a. Bip. 5. p. 233.

50. (S. **58.**) Nihil est amabilius nec copulatius, quam morum similitudo bonorum. In quibus enim eadem studia sunt eaedemque voluntates, in his fit, ut aeque quisque altero delectetur ac seipso: efficiturque id, quod Pytha-

goras ultimum in amicitia putavit, ut unus fiat ex pluribus. Cic. de offic. 1. c. 17. n. 56.

51. (S. **58.**) Omnis diversitas discors: similitudo vero appetenda est. Et quod appetit aliud, tale ipsum naturaliter esse ostenditur, quale est illud ipsum quod appetit . . . Omne tendit ad simile. Boet. de hebdomadibus lect. 1. 2. (S. Thom. opp. Venet. 1747. tom. 8. Commentar. 9.)

52. (S. **58.**) Similitudo est rerum differentium eadem qualitas. Boet. ap. Thom. in I. dist. 34. q. 3. a. 1. obi. 2.

53. (S. **58.**) Duplex est convenientia, vel similitudo. Una quae est per participationem eiusdem qualitatis, sicut calida ad invicem conveniunt: et talis convenientia incorporalium ad corporalia esse non potest. Alia per quandam proportionalitatem, secundum quam in Scripturis metaphorae corporalium ad spiritualia transferuntur, ut quod Deus dicitur sol, quia est principium vitae spiritualis, sicut sol vitae corporalis. Thom. in IV. dist. 45. q. 1. art. 1. solut. 1. ad 2.

54. (S. **59.**) Inter corporalia et spiritualia non attenditur similitudo per participationem eiusdem qualitatis, sed per proportionalitatem, quae est similitudo proportionatorum; ut sicut se habet aqua ad delendas maculas corporales, ita gratia ad abluendum spirituales; — vel si Deus dicatur ignis, ex hoc, quod sicut se habet ignis ad hoc quod liquefacta effluere facit per suum calorem, ita Deus per suam bonitatem perfectiones in omnes creaturas diffundit, vel aliquid huiusmodi. Thom. in IV. dist. 1. q. 1. art. 1. sol. 5. ad 3. coll. in I. dist. 34. q. 3. art. 1. ad 2.

55. (S. **59.**) Effectus a suis causis deficientes non conveniunt cum eis in nomine et ratione; necesse est tamen aliquam inter ea similitudinem inveniri. De natura namque agentis est, ut agens sibi simile agat, secundum quod actu est. Thom. contr. gent. l. 1. c. 29.

56. (S. **62.**) Cognitio quam per naturalem rationem habemus, duo requirit, scilicet phantasmata ex sensibilibus accepta, et *lumen* naturale *intelligibile,* cuius virtute intelligibiles conceptiones ab eis abstrahimus. Thom. S. 1. p. q. 12. a. 13. c.

Oportet dicere, quod in anima humana sit aliqua virtus derivata a superiori intellectu, per quam possit phantasmata *illustrare* . . . Ideo Aristoteles comparavit intellectum agentem *lumini* . . . Unde ab ipso (Deo, qui est eius creator,) anima humana lumen intellectuale participat, secundum illud ps. 4, 7. *Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine.* Thom. S. 1. p. q. 79. a. 4. c. Cfr. art. 3.

57. (S. **62.**) Ἔστιν ὁ μὲν τοιοῦτος νοῦς (δυναμικός, der intellectus possibilis der Scholastiker,) τῷ πάντα γίνεσθαι, ὁ δὲ (ποιητικός, der intellectus agens,) τῷ πάντα ποιεῖν, ὡς ἕξις τις, οἷον τὸ φῶς· τρόπον γάρ τινα καὶ τὸ φῶς ποιεῖ τὰ δυνάμει ὄντα χρώματα ἐναργείᾳ χρώματα. Arist. de anima l. 3. cap. 5.

58. (S. **63.**) Unaquaeque res dicitur vera absolute secundum ordinem ad intellectum a quo dependet . . . Res naturales dicuntur esse verae, secundum quod assequuntur similitudinem specierum quae sunt in mente divina: dicitur enim verus lapis, quia assequitur propriam lapidis naturam secundum praeconceptionem intellectus divini. Thom. S. 1. p. q. 16. a. 1. c.

59. (S. **63.**) Praeexistunt in nobis quaedam scientiarum semina, scilicet primae conceptiones intellectus, quae statim lumine intellectus agentis cognoscuntur per species a sensibilibus abstractas, sive sint complexa, ut dignitates *(axiomata)*, sive incomplexa, ut ratio entis, unius, et huiusmodi, quae statim intellectus apprehendit. Ex istis autem principiis universalibus omnia principia sequuntur, sicut ex quibusdam rationibus seminalibus . . . Scientia ergo praeexistit in addiscente, in potentia non pure passiva sed activa; alias homo non posset per se ipsum acquirere scientiam . . . Huiusmodi autem rationis lumen, quo principia huiusmodi sunt nobis nota, est nobis a Deo inditum, quasi quaedam similitudo increatae veritatis in nobis resultantis. Thom. de veritate q. 11. art. 1. c.

Intellectui non omnia intelligibilia aequaliter vicina sunt ad cognoscendum; sed quaedam statim conspicere potest, quaedam vero non conspicit nisi ex aliis principiis inspectis. Sic igitur homo ignotorum cognitionem per duo accipit, scilicet per lumen intellectuale, et per primas conceptiones per se notas, quae comparantur ad istud lumen quod est intellectus agentis, sicut instrumenta ad artificem. Quantum igitur ad utrumque Deus hominis scientiae causa est excellentissimo modo: quia et ipsam animam intellectuali lumine insignivit, et notitiam primorum principiorum ei impressit, quae sunt quasi quaedam seminaria scientiarum, sicut et aliis naturalibus rebus impressit seminales rationes omnium effectuum producendorum. Thom. ibid. art. 3. c.

60. (S. **65.**) Virtutum habitus ante earum consummationem praeexistunt in nobis in quibusdam naturalibus inclinationibus, quae sunt quaedam virtutum inchoationes; sed postea per exercitium operum adducuntur in debitam consummationem. Thom. de verit. q. 11. a. 1. c.

Virtutes quaedam naturaliter insunt animae, ad minus secundum quaedam earum semina. S. 1. p. q. 93. a. 9. ad 3. Vgl. 1. 2. p. q. 63. a. 1. c. (unten, N. 67) und de virt. q. 1. a. 8. c.

Οὔτ' ἄρα φύσει οὔτε παρὰ φύσιν ἐγγίνονται αἱ ἀρεταὶ, ἀλλὰ πεφυκόσι μὲν ἡμῖν δέξασθαι αὐτὰς, τελειουμένοις δὲ διὰ τὸ ἔθος. Arist. Eth. Nicom. l. 2. c. 1.

61. (S. **65.**) *Signatum est*, inquit, *in nobis lumen vultus tui*, *Domine*. Hoc lumen est totum hominis et verum bonum, quod non oculis sed mente conspicitur. *Signatum* autem dixit *in nobis*, tamquam denarius signatur regis imagine: homo enim factus est ad imaginem et similitudinem Dei. . . Reddenda Deo anima lumine vultus eius illustrata atque signata. Aug. enarr. in ps. 4. n. 8.

62. (S. **65.**) (Divina veritas) loquitur in nobis per suae similitudinis impressionem, qua de omnibus possumus iudicare. Thom. de verit. q. 11. art. 1. ad 1.

Quod aliquid per certitudinem sciatur, est ex lumine rationis divinitus interius indito, quo in nobis loquitur Deus. Ibid. ad 13.

63. (S. **65.**) Ex quo perspicuum fit, natura omnibus Dei inesse notitiam, nec quemquam sine Christo nasci, et non habere semina in se sapientiae, et iustitiae, reliquarumque virtutum. Unde multi absque fide et Evangelio Christi, vel sapienter faciunt aliqua, vel sancte: ut parentibus obsequantur: ut inopi manum porrigant: non opprimant vicinos: non aliena diripiant: magisque iudicio Dei obnoxii fiunt, quod habentes in se principia virtutum, et Dei semina, non credunt in eo sine quo esse non possunt. Hieron. Comment. in epist. ad Gal. l. 1. c. 1. vers. 15. extr.

64. (S. **65.**) Ὅτι κατὰ φύσιν ἐν ἀνθρώποις ἡ πρὸς τὰς ἐντολὰς τοῦ Κυρίου ῥοπὴ καὶ δύναμις. Bas. Reg. fus. tract. Interrog. 2. Maur. p. 336.

65. (S. **65.**) Πρὸς τοῦτο δὲ λεκτέον, ὅτι τοῖς εἰςάγουσι κρίσιν δικαίαν Θεοῦ ἀποκέκλειστο ἂν ἡ ἐπὶ τοῖς ἁμαρτανομένοις δίκη, μὴ πάντων ἐχόντων κατὰ τὰς κοινὰς ἐννοίας πρόληψιν ὑγιῆ περὶ τοῦ ἠθικοῦ τόπου. Διόπερ οὐδὲν θαυμαστὸν τὸν αὐτὸν Θεὸν, ἅπερ ἐδίδαξε διὰ τῶν προφητῶν καὶ τοῦ Σωτῆρος, ἐγκατεσπαρκέναι ταῖς ἁπάντων ἀνθρώπων ψυχαῖς· ἵν' ἀναπολόγητος ἐν τῇ θείᾳ κρίσει πᾶς ἄνθρωπος ᾖ, ἔχων „τὸ βούλημα τοῦ νόμου γραπτὸν ἐν τῇ ἑαυτοῦ καρδίᾳ". Orig. contr. Cels. l. 1. n. 4. ed. Maur. p. 323.

66. (S. **66.**) Haec est summa delicti nolentium recognoscere, quem ignorare non possunt. Vultis ex operibus ipsius tot ac talibus, quibus continemur, quibus sustinemur, quibus oblectamur, etiam quibus exterremur, vultis ex animae ipsius testimonio comprobemus? Quae licet carcere corporis pressa, licet institutionibus pravis circumscripta, licet libidinibus ac concupiscentiis evigorata, licet falsis diis exancillata, quum tamen resipiscit, ut ex crapula, ut ex somno, ut ex aliqua valetudine, et sanitatem suam patitur, Deum nominat, hoc solo nomine, quia proprio Dei veri: „Deus magnus", „Deus bonus", et „quod Deus dederit", omnium vox est. Iudicem quoque contestatur illum: „Deus videt", et „Deo commendo", et „Deus mihi reddet". O testimonium animae naturaliter christianae! Tert. Apolog. c. 17. Cfr. de testimonio animae c. 1.

67. (S. **66.**) (Virtus est homini naturalis secundum quandam inchoationem. Secundum quidem naturam speciei, in quantum in ratione hominis insunt naturaliter quaedam principia naturaliter cognita, tam scibilium quam agendorum; quae sunt quaedam seminaria intellectualium virtutum et moralium, inquantum in voluntate inest quidam naturalis appetitus boni, quod est secundum rationem.) Secundum vero naturam individui, inquantum ex corporis dispositione aliqui sunt dispositi vel melius, vel peius ad quasdam virtutes, prout scilicet vires quaedam sensitivae actus sunt quarundam partium corporis, ex quarum dispositione adiuvantur, vel impediuntur huiusmodi vires in suis actibus, et per consequens vires rationales, quibus huiusmodi sensitivae vires deserviunt: et secundum hoc unus homo habet naturalem aptitudinem ad scientiam, alius ad fortitudinem, alius ad temperantiam. Thom. S. 1. 2. p. q. 63. a. 1. c.

68. (S. **69.**) Beatitudo est ultima perfectio rationalis naturae. Thom. Quodlib. 10. art. 17. c.

69. (S. **73.**) Ἔστω δὴ τὸ φιλεῖν τὸ βούλεσθαί τινι ἃ οἴεται ἀγαθὰ, ἐκείνου ἕνεκα, ἀλλὰ μὴ αὐτοῦ, καὶ τὸ κατὰ δύναμιν πρακτικὸν εἶναι τούτων. Arist. Rhet. 2. c. 4. n. 2.

70. (S. **73.**) Amor quo amatur aliquid *ut ei sit bonum*, est amor simpliciter. Thom. S. 1. 2. p. q. 26. a. 4. c. extr.

71. (S. **73.**) Ad veritatem amoris requiritur, quod bonum alterius *prout est eius* velit. Thom. contr. gentil. 1. c. 91. n. 2.

72. (S. **73.**) Perfectus quidem amor est, quo aliquis *secundum se* amatur, ut puta quum aliquis *secundum se* vult alicui bonum, sicut homo amat amicum. Thom. S. 2. 2. p. q. 17. a. 8. c.

73. (S. **73.**) Amare est velle alicui bonum, *eo tantum fine ut ipsi bene sit;* hoc est, ut ipse inde commodum, honorem, aut voluptatem percipiat. Less. de summo bono 2. c. 13. n. 99.

74. (S. **74.**) Cuius enim bonum aliquis vult *solum,* prout in alterius bonum cedit, per accidens amatur: sicut qui vult vinum conservari, ut illud bibat, aut hominem, ut sibi sit utilis aut delectabilis, per accidens amat vinum aut hominem, per se autem se ipsum. Thom. contr. gentil. 1. c. 91. n. 2.

75. (S. **76.**) Arist. Ethic. Nicom. 9. c. 4. Thomas von Aquin übersetzt: *ipsius gratia,* und fügt erklärend hinzu: Quia si homo exhiberet voluntarius alicui beneficia, non quasi *intendens bona ipsius,* sed sui ipsius, sicut quum aliquis nutrit equum propter commodum suum, non videtur verus amicus illius, sed sui ipsius. Thom. in Arist. Ethic. Comment. 9. lect. 4.

76. (S. **79.**) Sed Deus vult bonum *uniuscuiusque secundum quod est eius.* Vult enim unumquodque esse secundum quod *in se bonum* est: licet etiam unum ordinet in bonum alterius. Deus igitur *amat vere* et se et alia. Thom. contr. gent. 1. c. 91. n. 2.

77. (S. **80.**) Sanctus Thomas in prima parte (Summae) accipit *amorem amicitiae* pro ipsa *amicitia,* ut patet ex iis quae ibi dicit, non autem pro *amore amicitiae* proprie dicto. Similiter benevolentiam accipit *proprie,* non autem *communiter* dictam. Quorum neutrum est ad irrationalia. Non autem negat, Deum amare irrationalia *amore amicitiae proprie* sumpto, et benevolentia *communiter* sumpta, ut hoc loco voluit. Ideo non sequitur, quod ea amet tantum secundum quid, et quod nullo modo velit bonum creaturae irrationalis, *ut est eius.* Quod autem videtur ibi dicere, quoniam ea tantum amore concupiscentiae amat, intelligendum est de amore concupiscentiae ut a *vera amicitia* distinguitur; quod quidem *amorem amicitiae* non excludit. Nam quia irrationalibus non vult bonum ut est *tantum* ipsorum bonum, sed et ut est ipsorum, et etiam ut in utilitatem aliorum cedit, ideo dicitur illa amare concupiscentiae amore, et non tantum amore amicitiae; licet ad illa amicitiam non habeat. Quod est ea amare amore concupiscentiae tantum ut contra *amicitiam* distinguitur, non autem ut contra *amorem* distinguitur *amicitiae.* Ferrariens. super cap. 91. libr. 1. contra gentil.

Die Begründung dieser klaren und gründlichen Lösung der ganzen Schwierigkeit ist zu lang, als daß wir es angemessen finden könnten, sie hier wiederzugeben.

78. (S. **81.**) Similitudo est causa odii. Dicitur enim Proverb. 13, 10. quod *inter superbos semper sunt iurgia;* et Philosophus dicit in 8. Ethic. cap. 1. a med., quod *figuli corrixantur ad invicem.* Ergo similitudo non est causa amoris. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 3, 1.

79. (S. **82.**) In amore concupiscentiae amans proprie amat seipsum, quum vult illud bonum quod concupiscit. Magis autem unusquisque seipsum amat quam alium: quia sibi unus est in substantia, alteri vero in similitudine alicuius formae. Et ideo si ex eo, quod est sibi similis in participatione formae, impediatur ipsemet a consecutione boni quod amat, efficitur ei odiosus, non inquantum est similis, sed inquantum est proprii boni impeditivus. Et propter hoc figuli corrixantur ad invicem, quia se invicem impediunt in proprio lucro; et *inter superbos sunt iurgia,* quia se invicem impediunt in propria excellentia, quam concupiscunt. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 3. ad 1.

80. (S. **84.**) Omnis igitur inclinatio voluntatis, et etiam appetitus sensibilis, ex amore originem habet. Ex hoc enim quod aliquid amamus, desideramus illud si absit, gaudemus autem quum adest, et tristamur quum ab eo impedimur, et odimus quae nos ab amato impediunt, et irascimur contra ea. Thom. contr. gentil. 4. c. 19. ante med.

81. (S. **85.**) Amor inhians habere quod amatur, cupiditas est; *id autem habens eoque fruens, laetitia est;* fugiens quod ei adversatur, timor est; idque si acciderit sentiens, tristitia est. Aug. de civit. Dei 14. c. 7. n. 2.

82. (S. **85.**) Quid est aliud quod dicimus frui, nisi praesto habere quod diligis? Aug. de morib. Eccl. cath. 1. c. 3. n. 4.

83. (S. **85.**) Genau dieser Begriff des Genusses tritt hervor in dem zweiten Verse des Delischen Epigramms, welches Aristoteles (Ethic. Nicom. 1. c. 8.) anführt:

Κάλλιστον τὸ δικαιότατον· λῷστον δ' ὑγιαίνειν·
Ἥδιστον δὲ πέφυχ' οὗ τις ἐρᾷ τὸ τυχεῖν.

Est pulcherrima res iustissima; *amata tenere*
Jucundissima res; optima, si valeas.

84. (S. **85.**) Delectatio aliter dicitur *quies appetitus*, quam in corporibus dicatur quies. In his enim quies dicit solam negationem motus, et nihil positivum formaliter dicit; *quies* autem *appetitus* in bono coniuncto dicit *actum appetitus* cum negatione ulterioris inquisitionis. Postquam enim appetens habet bonum quod quaerebat, non amplius movetur per appetitum ad illud quaerendum, sed in bono adepto delectatur; et hic *actus* quo delectatur, ideo dicitur *quies,* quia est cum cessatione motus *executionis*, quo appetens tendebat ad finis acquisitionem. Ferrariens. super cap. 90. lib. 1. contr. gentil.
Denselben Gedanken spricht Thomas aus, S. 1. 2. p. q. 31. a. 1. ad 2.

85. (S. **85.**) Ὑποκείσθω δ' ἡμῖν, εἶναι τὴν ἡδονὴν κίνησίν τινα ψυχῆς, καὶ κατάστασιν ἀθρόαν καὶ αἰσθητὴν εἰς τὴν ὑπάρχουσαν φύσιν. Arist. Rhet. 1. c. 11. init.
In Rücksicht auf die von uns gegebene Uebersetzung dieser Stelle vergleiche man Thom. S. 1. 2. p. q. 31. a. 1. c., und den Commentar von Franz Sylvius zu diesem Artikel. — Aristoteles hat in seiner Definition freilich zunächst den Genuß im Auge, wie derselbe bei dem Menschen, als geistig-sinnlichem Wesen, sich darstellt („αἰσθητήν“): aber man braucht nur, wie wir es in der Uebersetzung gethan haben, diese verengende Rücksicht fallen zu lassen, und man hat den Begriff ganz allgemein. Vgl. Thom. S. 1. 2. p. q. 31. a. 4. ad 1.

86. (S. **85.**) Λεκτέον, (τὴν ἡδονὴν εἶναι) ἐνέργειαν τῆς κατὰ φύσιν ἕξεως ἀνεμπόδιστον. Arist. Ethic. Nicom. 7. c. 12.

87. (S. **87.**) *Verum* est bonum intellectus. Thom. S. 1. 2. p. q. 57. a. 2. ad 3. und de verit. q. 18. a. 6. c. Und wieder: Bonum virtutis intellectualis est *verum.* S. 1. 2. p. q. 64. a. 3. c.

88. (S. **90.**) Amor praecipua causa delectationis est. Thom. S. 1. 2. p. q. 32. a. 6. c. extr.

89. (S. **90.**) Operatio alterius potest esse delectationis causa, . . . tertio modo, inquantum ipsae operationes aliorum, si sint bonae, aestimantur ut bonum proprium propter vim amoris, qui facit aestimare amicum quasi eundem sibi Thom. S. 1. 2. p. q. 32. a. 5. c.

90. (S. **90.**) 2. Praeterea. Operatio est proprium bonum operantis. Si igitur operationes aliorum sint nobis causa delectationis, pari ratione omnia alia bona aliorum erunt nobis delectationis causa. Thom. S. 1. 2. p. q. 32. a. 5, 2.

91. (S. **90.**) Ad secundum dicendum, quod *ratio illa procedit quantum ad tertium modum*, non autem quantum ad duos primos. Thom. l. c. ad 2. Der *tertius modus* ist der in n. 89 erklärte.

92. (S. **91.**) Quid est ergo amor, nisi quaedam vita, duo aliqua copulans, vel copulare appetens, amantem scilicet et quod amatur? Et hoc etiam in extremis carnalibusque amoribus ita est; sed ut aliquid purius et liquidius hauriamus, calcata carne ascendamus ad animum. Aug. de Trin. 8. c. 10.

93. (S. **91.**) Quaedam unio est effectus amoris; et haec est unio realis, quam amans quaerit de re amata: et haec quidem unio est secundum convenientiam amoris. Ut enim Philosophus dicit II. Polit. c. 11. post med.: „Aristophanes dixit, quod amantes desiderarent ex ambobus fieri unum. Sed quia ex hoc accideret aut ambos, aut alterum corrumpi, quaerunt unionem quae convenit et decet, ut scilicet simul conversentur, et simul colloquantur, et in aliis huiusmodi coniungantur." Thom. S. 1. 2. p. q. 28. a. 1. ad 2.

94. (S. **92.**) (Cupidus pecuniae) consequitur ipsam per hoc quod manu ipsam apprehendit, vel aliquo huiusmodi; et tunc iam delectatur in pecunia habita. Sic igitur et circa intelligibilem finem contingit; . . consequimur ipsum per hoc quod fit praesens nobis per actum intellectus; et tunc voluntas delectata conquiescit in fine iam adepto. Thom. S. 1. 2. p. q. 3. a. 4. c.

95. (S. **92.**) Unumquodque naturaliter in suo simili gaudet . . Omne autem bonum est divinae bonitatis similitudo . . Relinquitur ergo, quod Deus de *omni* bono gaudet. Thom. contr. gentil. 1. c. 90. n. 4.

96. (S. **94.**) 4. Praeterea. Philosophus dicit in Rhet. cap. 4. post princ., quod *beneficos in pecunias et salutem amamus;* et *similiter eos qui circa mortuos servant amicitiam, omnes diligunt*. Non autem omnes sunt tales. Ergo similitudo non est causa amoris.

Ad quartum dicendum, . . quod licet non omnes homines habeant huiusmodi virtutes secundum habitum completum, habent tamen eas secundum quaedam seminalia rationis, secundum quae, qui non habet virtutem, diligit virtuosum *tamquam suae naturali rationi conformem*. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 3., 4. et ad 4.

Responderi potest, . . (inter virtuosum et vitiosum) *esse* similitudinem secundum eandem formam, *sed incompletam*. Quamvis enim vitiosi non habeant, simpliciter loquendo, virtutes quas habent virtuosi: *inquantum tamen sunt rationales,* insunt eis seminaria virtutum, adeo ut tam virtutes intellectuales quam morales possint secundum quandam aptitudinis inchoationem dici esse in illis a natura . . Qua proinde ratione aliquam, licet imperfectam, similitudinem habent cum virtuosis; quos proinde diligunt velut *suae naturae conformes*. Sylv. Comment. in 1. 2. S. Thom. q. 27. a. 3.

97. (S. **95.**) Τὸ δὲ ζῆν τῶν καθ' αὑτὸ ἀγαθῶν καὶ ἡδέων. Arist. Ethic. Nicomach. 9. c. 9.

98. (S. **96.**) Unumquodque naturaliter in suo simili gaudet, quasi in

convenienti; nisi per accidens, inquantum est impeditivum propriae utilitatis: sicut figuli ad invicem corrixantur, pro eo quod unus impedit lucrum alterius. Thom. contr. gentil. 1. c. 90. n. 4.

Id quod est simile, inquantum est unum est delectabile, sicut et amabile. Et si quidem id quod est simile, proprium bonum non corrumpat, sed augeat, est simpliciter delectabile: puta homo homini, et iuvenis iuveni. Si vero est corruptivum proprii boni, sic per accidens efficitur fastidiosum, vel contristans: non quidem inquantum est simile, et unum, sed inquantum corrumpit id quod est magis unum.

Quod autem aliquid simile corrumpat proprium bonum, contingit . . (alio modo) per directam contrarietatem ad proprium bonum: sicut figuli abominantur alios figulos, non inquantum sunt figuli, sed inquantum per eos amittunt excellentiam propriam, sive proprium lucrum, quae appetunt sicut proprium bonum. Thom. S. 1. 2. p. q. 32. a. 7. c.

99. (S. **98.**) Ἀριστοτέλης ἐρωτηθεὶς διὰ τί τῶν καλῶν ὁ ἔρως; „τυφλοῦ“ εἶπεν „ἡ ἐρώτησις“. Io. Stob. Florileg. 65. n. 14. (Ed. Meineke vol. 2. p. 403.)

100. (S. **99.**) Ταύτην ἐφίλησα καὶ ἐξεζήτησα ἐκ νεότητός μου, καὶ ἐζήτησα νύμφην ἀγάγεσθαι ἐμαυτῷ, καὶ ἐραστὴς ἐγενόμην τοῦ κάλλους αὐτῆς. Sap. 8, 2.

101. (S. **99.**) Philosophus dicit 9. Ethic., cap. 5. et 12. in princ., quod visio corporalis est principium amoris sensitivi; et similiter contemplatio spiritualis *pulchritudinis vel bonitatis* est principium *amoris* spiritualis. Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 2. c.

102. (S. **99.**) Τὸ καλὸν φίλον εἶναι. Ap. Plat. Lys. Steph. p. 216 c. Bip. 5. p. 238.

Marsilius Ficinus übersetzt auch hier: *ipsum pulchrum;* vgl. oben N. 4. 5. S. 7 ff.

103. (S. **100.**) Πᾶσιν οὖν ἐστι τὸ καλὸν καὶ ἀγαθὸν ἐφετὸν, καὶ ἐραστὸν, καὶ ἀγαπητόν· . . καὶ πάντα, τοῦ καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ ἐφιέμενα, ποιεῖ καὶ βούλεται πάντα ὅσα βούλεται. Dionys. Areop. de divin. nomin. cap. 4. §. 10.

104. (S. **100.**) . . ὡς πάντα πρὸς ἑαυτὸ καλοῦν, ὅθεν καὶ κάλλος λέγεται. Dionys. l. c. §. 7.

105. (S. **100.**) Καὶ γάρ ἐστι τὸ ἐραστὸν τὸ τῷ ὄντι καλὸν, καὶ ἁβρὸν καὶ τέλεον καὶ μακαριστόν· τὸ δέ γε ἐρῶν, ἄλλην ἰδέαν τοιαύτην ἔχον, οἵαν ἐγὼ διῆλθον. Plat. Conviv. Steph. p. 203 c. 204 d. Bipont. 10. p. 231. 233.

106. (S. **101.**) Nihil est enim, mihi crede, virtute formosius, nihil pulchrius, nihil amabilius. Cic. Epist. ad Fam. 9, 14.

107. (S. **101.**) Formam quidem ipsam, Marce fili, et tamquam faciem honesti vides; quae si oculis cerneretur, mirabiles amores, ut ait Plato, excitaret sapientiae. Cic. de offic. 1. c. 5. n. 14.

Φρόνησις οὐχ ὁρᾶται· δεινοὺς γὰρ ἂν παρεῖχεν ἔρωτας, εἴ τι τοιοῦτον ἑαυτῆς ἐναργὲς εἴδωλον παρείχετο εἰς ὄψιν ἰὸν, καὶ τἄλλα ὅσα ἐραστά. Plat. Phaedr. Steph. p. 250 d. Bip. vol. 10. p. 329.

108. (S. **103.**) Τὸ οὖν ἐν ἡμῖν ἀγαθὸν . . . δριμυτέρους ἔχει τοὺς ἔρωτας τῶν ἐν αἰσθήσει καλῶν . . . . Τί γὰρ ἀρετῆς ἢ ἐπιστήμης κάλλιον ἐν ἡμῖν; τί δὲ τῶν ἐναντίων αἴσχιον; Procl. Comment. in Plat. Alcibiad. prior. Cod. Leid. p. 222.

109. (S. **103.**) Habes duos servos, unum deformem corpore, alium pulcherrimum; sed illum deformem fidelem, alium infidelem. Dic mihi, quem plus *diligas:* et video te *amare* invisibilia. Quid ergo, quando plus *amas* servum fidelem, licet corpore deformem, quam pulchrum infidelem, errasti, et foeda pulchris praeposuisti? Utique non: sed pulchriora foedis praeposuisti... Interrogasti oculos carnis, et quid tibi renuntiaverunt? Iste pulcher est, ille foedus. Repulisti eos, eorum testimonium reprobasti; erexisti oculos cordis in servum fidelem et in servum infidelem: istum invenisti foedum carne, illum pulchrum; sed pronuntiasti et dixisti: Quid fide pulchrius? quid infidelitate deterius? Aug. serm. 159. al. de verbis Apost. 17. n. 3.

110. (S. **104.**) .. Καὶ μὴν τό γε κάλλιστον, ἐρασμιώτατον. Πῶς δ' οὔ; Τῶν δὴ ὅτιμάλιστα τοιούτων ἀνθρώπων ὅγε μουσικὸς ἐρῴη ἄν. Plat. de republ. l. 3. Steph. 402 d. Bip. vol. 6. p. 295.

111. (S. **104.**)

Μοῦσαι καὶ Χάριτες, κοῦραι Διός, αἵ ποτε Κάδμου
'Ες γάμον ἐλθοῦσαι, καλὸν ἀείσατ' ἔπος·
„Ὅ,ττι καλόν, φίλον ἐστί· τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστί."
Τοῦτ' ἔπος ἀθανάτων ἦλθε διὰ στομάτων.

Theogn. Megarens. Sentent. elegiac. v. 15. sqq.

112. (S. **104.**) Εἰ τοῦτο οὕτως ἔχει, ἄλλοτι ὁ ἔρως, κάλλους ἂν εἴη ἔρως, αἴσχους δ' οὔ. Plat. Conviv. Steph. p. 221 a. Bip. 10. p. 225. s.

113. (S. **104.**) Ὁ ἔρως, ἄλλου του ἔρως, ἢ κάλλους ἐστίν; οὐδαμῶς· σχολῇ γὰρ ἂν εἴη ἔρως, εἰ μὴ κάλλους εἴη. Maxim. Tyr. dissert. 27. al. 11. n. 3.

114. (S. **105.**) Ὁ ἔρως ἡμῖν κάλλους ἦν ἔρως· ὁ δὲ ἐρῶν ἄλλου του, καὶ μὴ κάλλους, ἡδονῆς ἐρᾷ. Ἀφαιρῶμεν δὲ, εἰ βούλει, τοὔνομα, καὶ ἐπιθυμεῖν λέγωμεν τοῦτον, ἀλλ' οὐκ ἐρᾷν, ἵνα μὴ τῇ περὶ τὴν φωνὴν παρονομίᾳ καὶ τὸ πρᾶγμα ὑπαλλάξαντες λάθωμεν, ἀλλ' οὐ τοὔνομα μόνον. Ἔστω τοίνυν ἔρως μὲν κάλλους, ἐπιθυμία δὲ ἡδονῆς. Max. Tyr. l. c. n. 4.

115. (S. **105.**) Haec virtus (amoris et dilectionis) attribuitur rebus creatis a Deo, qui est pulcher et bonus, „propter pulchrum et bonum", *quod est proprium obiectum amoris. Nihil enim amatur nisi secundum quod habet rationem pulchri et boni.* Thom. in libr. B. Dionys. Areop. de div. nomin. cap. 4. lect. 9. vers. fin.

Die hier in Anführungszeichen eingeschlossenen Worte, propter pulchrum et bonum, lauten im Original: „διὰ τὸ καλὸν καὶ ἀγαθόν" (Dion. Areop. de div. nomin. cap. 4. §. 12. vers. fin.). Dies zur Begründung der von uns gegebenen Uebersetzung; vgl. oben N. 4. 5. S. 7 ff.

116. (S. **106.**) *Sanctum templum tuum, mirabile in iustitia.* Ista sunt bona domus illius. Non dixit, Templum sanctum tuum mirabile in columnis, mirabile in marmoribus, mirabile in tectis auratis, sed *mirabile in iustitia.* Habes foris oculos unde videas marmora et aurum: intus est oculus unde videatur pulchritudo iustitiae. Intus, inquam, est oculus, unde videatur pulchritudo iustitiae. *Si nulla est pulchritudo iustitiae, unde amatur iustus senex?* Quid affert in corpore quod oculos delectet? Curva membra, frontem rugatam, caput canis albatum, imbecillitatem undique querelis plenam. Sed forte quia tuos oculos non delectat senex iste decrepitus, aures tuas delectat; quibus vocibus? quo

cantu? etsi forte adolescens bene cantavit, omnia cum aetate defecerunt. An forte sonus verborum eius delectat aures tuas, qui verba vix plene enuntiat lapsis dentibus? Tamen si iustus est, si alienum non concupiscit, si de suo quod habet erogat indigentibus, si bene monet, et rectum sapit, si integre credit, si paratus est pro fide veritatis etiam ipsa confracta membra impendere, multi enim martyres etiam senes; unde illum *amamus?* quid in eo *bonum* videmus oculis carnis? Nihil. *Quaedam ergo est pulchritudo iustitiae,* quam videmus oculo cordis, et *amamus,* et exardescimus; quam multum dilexerunt homines in ipsis martyribus, quum eorum membra bestiae laniarent. Nonne quum sanguis foedaret omnia, quum morsibus belluinis viscera funderentur, non habebant oculi nisi quod horrerent? *Quid ibi erat quod amaretur, nisi quia erat in illa foeditate dilaniatorum membrorum integra pulchritudo iustitiae?* Ista sunt bona domus Dei; his te para satiari . . . *Sanctum templum tuum, admirabile in iustitia.* Et ipsum templum, fratres, nolite praeter vos cogitare. Amate iustitiam, et vos estis templum Dei. Aug. enarr. in ps. 64. n. 8.

117. (S. **106.**) Dic, oro te, *num possumus amare nisi pulchra?* Nam etsi quidam videntur amare deformia, quos vulgo Graeci σαπροφίλους vocant, interest tamen quanto minus pulchra sunt quam illa quae pluribus placent. Nam ea neminem amare manifestum est, quorum foeditate sensus offenditur. Aug. de Musica 6. c. 13. n. 38.

Ganz denselben Grundsatz finden wir abermals in den „Bekenntnissen": Amabam pulchra inferiora, et ibam in profundum, et dicebam amicis meis: *num amamus aliquid nisi pulchrum?* Quid est ergo pulchrum? et quid est pulchritudo? Quid est quod nos allicit et conciliat rebus quas amamus? Conf. 4. c. 13. n. 20.

118. (S. **108.**) Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova! sero te amavi! Et ecce intus eras, et ego foris, et ibi te quaerebam; et in ista formosa quae fecisti, deformis irruebam. Mecum eras, et tecum non eram. Ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent. Aug. Confess. 10. c. 27.

119. (S. **109.**) Ὁ Σωτὴρ δὲ ἡμῶν ὑπερβάλλει πᾶσαν ἀνθρωπίνην φύσιν· καλὸς μὲν ὡς ἀγαπᾶσθαι μόνος πρὸς ἡμῶν, τὸ καλὸν τὸ ἀληθινὸν ἐπιποθούντων· „ἦν γὰρ τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν." Clem. Alex. Strom. l. 2. c. 5. ed. Potter. 439.

120. (S. **109.**) Amemus illum. . . Ecce ipse invenit multa foeda, et amavit nos: si aliquid foedi invenerimus in eo, non amemus. . . . Nobis ergo iam credentibus, ubique sponsus pulcher occurrat. Pulcher Deus, Verbum apud Deum; pulcher in utero Virginis, ubi non amisit divinitatem, et sumpsit humanitatem; pulcher natus infans Verbum. . . . Pulcher ergo in coelo, pulcher in terra; pulcher in utero, pulcher in manibus parentum; pulcher in miraculis, pulcher in flagellis; pulcher invitans ad vitam, pulcher non curans mortem; pulcher deponens animam, pulcher recipiens; pulcher in ligno, pulcher in sepulcro, pulcher in coelo. Aug. in ps. 44. n. 3.

121. (S. **110.**) Multum excitatae et animatae sunt ex collocutione et adiuratione sponsae filiae Ierusalem. Quomodo non animentur ad rogandum de pulchritudine ipsius, pro cuius amore sponsam languentem et fere exanimatam vident? Deprehensus in sponsa languor amoris, in hanc illas quaerendi curiositatem

protraxit. Videntes enim in sponsa amorem esse vehementem, causas et irritamenta tanti affectus arbitrantur in sponso. Affectuose quaerunt, qualis sit in sponso pulchritudo, de quo non possunt non praesumere quin admirabiliter pulcher sit, et sponsae pulchritudinem in argumentum assumunt pulcherrimi sponsi. Gillebert. de Hoilandia, in cant. serm. 47. n. 3. (inter opp. s. Bernardi, ed. Maur. tom. 5. p. 161.)

122. (S. **110.**) Ἀπόῤῥοια τῆς τοῦ παντοκράτορος δόξης εἰλικρινής, . . καὶ εἰκὼν τῆς ἀγαθότητος αὐτοῦ. Sap. 7, 26. 27.

123. (S. **110.**) Die Vulgata verbindet anders; aber die hier gegebene Interpunction und der daraus hervorgehende Sinn entspricht dem hebräischen Text, der Vulgata Cod. Veron., und einer Lesart bei dem heiligen Chrysostomus (Schegg, die Psalmen). Bei Chrysostomus heißt es: „Περίθου ὡς μάχαιράν σου ἐπὶ τοῦ μηροῦ, τὸν ἔπαινόν σου καὶ τὸ ἀξίωμά σου.“ Bald darauf erklärt der Heilige: „Τοῦτό ἐστιν, ἡ μάχαιρα ἡ ὡραιότης αὐτοῦ, καὶ τὸ κάλλος αὐτοῦ, καὶ ἡ μεγαλωσύνη, καὶ ἡ μεγαλοπρέπεια.“ (In ps. 44. n. 4. 5.)

124. (S. **114.**) Quidquid est, de quo ratione et via disputetur, id est ad *ultimam* sui generis formam speciemque redigendum. Cic. Or. c. 3. n. 10.

125. (S. **116.**) Similitudo inter aliqua potest attendi . . . uno modo ex hoc, quod utrumque habet idem in actu, sicut duo habentes albedinem dicuntur similes. . . . (Hic) ergo similitudinis modus causat *amorem amicitiae, seu benevolentiae:* ex hoc enim quod aliqui duo sunt similes, quasi habentes unam formam, sunt quodammodo unum in forma illa; sicut duo homines sunt unum in specie humanitatis, et duo albi in albedine: et ideo affectus unius tendit in alterum sicut in unum sibi, et *vult ei bonum sicut et sibi.* Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 3. c.

126. (S. **116.**) Quanto id, unde amans est unum cum amato, est maius, tanto est amor intensior. Thom. contr. gent. l. 1. c. 91. n. 3.

127. (S. **117.**) Etiamsi non sit homo in peccatis maximis constitutus, tamen quia ingens est animae pulchritudo, minorum quoque societate turpatur. Respice virtutes animae quae ei insitae sint a Deo, vide pulchritudinem eius, inventionem, dispositionem, elocutionem, memoriam, pronuntiationem, cuius sit ingenii, quomodo primum intelligat, inde intellecta diiudicet, ut incitetur ad sensus, ut menti sensa commodet, quos habeat impetus, quos cogitatus de Deo. *Haec possidens magnae pulchritudinis est.* Orig. in Ezechiel. hom. 7. n. 7. ed. Maur. p. 384. (Nach der Uebersetzung des heiligen Hieronymus.)

128. (S. **118.**) . . . Φαμὲν δὴ ὡς τὴν φύσιν οὖσα ὅπερ ἐστὶ, καὶ πρὸ τῆς κρείττονος ἐν τοῖς οὖσιν οὐσίας, ὅ,τι ἂν ἴδῃ συγγενὲς ἢ ἴχνος τοῦ συγγενοῦς, χαίρει τε καὶ διεπτόηται, καὶ ἀναφέρει πρὸς ἑαυτὴν, καὶ ἀναμιμνήσκεται ἑαυτῆς καὶ τῶν ἑαυτῆς. Plotin. de pulchritud. c. 2. Basil. p. 51 F. G. Creuzer 12.

129. (S. **118.**) Τὸ δὲ τῆς χρόας κάλλος ἁπλοῦν μορφῇ, καὶ κρατήσει τοῦ ἐν ὕλῃ σκοτεινοῦ παρουσίᾳ φωτὸς, ἀσωμάτου καὶ λόγου καὶ εἴδους ὄντος. Ὅθεν καὶ τὸ πῦρ αὐτὸ παρὰ τὰ ἄλλα σώματα καλὸν, ὅτι τάξιν εἴδους πρὸς τὰ ἄλλα στοιχεῖα ἔχει . . . Plotin. de pulchrit. c. 3. Basil. p. 52 F. Creuzer 20.

130. (S. **119.**) Omne (nobis) malum ab externis accidit, atque est animae peregrinum: ex internis vero bonum. Anima enim *naturaliter est*

boniformis (ἀγαθοειδής). Procl. Comment. in Alcib. prior. p. 254. in Excerptt. Ficini.

131. (S. **119.**) Φύσει λογικοὶ καὶ φιλότεχνοι γεγονότες, πρὸς τὸ λογικῶς καὶ τεχνικῶς πραττόμενον οἰκείως διακείμεθα. Plutarch. Symposiac. sive convival. disputat. l. 5. quaest. 1.

132. (S. **129.**) Κάλλος λευκότητος αὐτῆς ἐκθαυμάσει ὀφθαλμός. Sir. 43, 18. (Vulg. Eccli. 43, 20.)

133. (S. **129.**) Regina colorum lux ista, perfundens cuncta quae cernimus. Aug. Conf. 10. c. 34.

134. (S. **129.**) Καὶ εἶδεν ὁ Θεὸς τὸ φῶς, ὅτι καλόν. So liest Basilius nach den LXX, während die Vulgata übersetzt: Et vidit Deus lucem quod esset *bona.* Gen. 1, 4.

135. (S. **130.**) An einer anderen Stelle sagt Thomas: In intellectu humano *lumen* quoddam est quasi qualitas, vel forma permanens, scilicet lumen essentiale intellectus agentis, ex quo anima nostra intellectualis dicitur. De verit. q. 12. art. 1. c.

136. (S. **131.**) Hunc ignem in terram misit Dominus Iesus, et refulsit fides, accensa est devotio, illuminata est caritas, iustitia resplenduit. . . . Assuescamus oculos nostros videre quae dilucida et clara sunt, spectare vultum continentiae et temperantiae, omnesque virtutes, in quibus nihil scabrum, nihil obscurum et tortuosum sit. Ambros. de Isaac et anima c. 8. n. 77. 79.

137. (S. **134.**) Pulchritudo corporis in hoc consistit, quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debiti coloris suavitate. Thom. S. 2. 2. p. q. 145. a. 2.

Quid laudant in corpore? nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate. Aug. ep. 3. al. 151. ad Nebridium n. 4.

Omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate. Ubi autem non est partium congruentia, aut ideo quid offendit quia pravum est, aut ideo quia parum, aut ideo quia nimium. Aug. de civ. Dei 22. c. 19. n. 2.

Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, ea quae dicitur pulchritudo: sic in animo opinionum iudiciorumque aequabilitas et constantia, cum firmitate quadam et stabilitate, virtutem subsequens, aut virtutis vim ipsam continens, pulchritudo vocatur. Cic. Tusc. Quaest. 4. c. 13. n. 31. Cfr. de offic. 1. c. 28. n. 98.

Τὸ σωματικὸν κάλλος, συμμετρία μελῶν καὶ μερῶν μετ' εὐχροίας. Clem. Alex. Paedagog. l. 3. c. 11. Potter. 291.

138. (S. **139.**) Ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos, et delectat hoc ipso quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt: sic hoc decorum quod elucet in vita, movet approbationem eorum quibuscum vivitur, *ordine et constantia et moderatione* dictorum omnium atque factorum. Cic. de offic. 1. c. 28. n. 98.

139. (S. **141.**) Nihil est vel apparet bonum, nisi secundum quod participat aliquam similitudinem summi boni, quod est Deus. Thom. S. 1. p. q. 105. a. 5. c.

140. (S. **141.**) In tantum aliquid de bono participat, in quantum assimilatur primae bonitati, quae Deus est. Thom. contr. gentil. 3. c. 19. n. 5.

141. (S. **141.**) Nihil dicetur bonum nisi in quantum habet similitudinem aliquam divinae bonitatis. Thom. contr. gentil. 1. c. 40. n. 2.

142. (S. **142.**) Omne agens invenitur sibi simile agere: unde si prima bonitas sit effectiva omnium bonorum, oportet quod similitudinem suam imprimat in rebus effectis: et sic unumquodque dicetur bonum sicut forma inhaerente per similitudinem summi boni sibi inditam, et ulterius per bonitatem primam, sicut per exemplar, et effectivum omnis bonitatis creatae . .

Sic ergo dicimus secundum communem opinionem, quod omnia sunt bona bonitate creata sicut forma inhaerente, bonitate vero increata sicut forma exemplari. Thom. de verit. q. 21. a. 4. c. extr. Cfr. S. 1. p. q. 6. a. 4. c. extr.

143. (S. **142.**) Pulchritudo enim creaturae nihil est aliud, quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata. Thom. expos. in libr. B. Dionys. de div. nomin. cap. 4. lect. 5.

144. (S. **144.**) Διὸ καὶ λέγεται ὀρθῶς, τὸ ἀγαθὸν καὶ καλὸν τὴν ψυχὴν γίνεσθαι, ὁμοιωθῆναι εἶναι τῷ θεῷ, ὅτι ἐκεῖθεν τὸ καλόν. Plotin. de pulchr. c. 6. Basil. 55 D. Creuzer 44.

145. (S. **144.**) (Τὸν θεάσασθαι βουλόμενον τὸ κάλλος ἀμήχανον) ἰδόντα δεῖ τὰ ἐν σώμασι καλὰ μήτι προστρέχειν, ἀλλὰ γνόντας, ὡς εἰσὶν εἰκόνες καὶ ἴχνη καὶ σκιαὶ, φεύγειν πρὸς ἐκεῖνο, οὗ ταῦτα εἰκόνες. Plotin. de pulchrit. c. 8. Basil. 56 F. Creuzer 56.

146. (S. **145.**) . . . . τοῦτο δὲ ἁπλῶς καὶ ἀτεχνῶς, καὶ ἴσως εὐήθως, ἔχω παρ' ἐμαυτῷ, ὅτι οὐκ ἄλλο τι ποιεῖ αὐτὸ καλὸν, ἢ ἐκείνου τοῦ καλοῦ εἴτε παρουσία, εἴτε κοινωνία, εἴτε ὅπῃ δὴ καὶ ὅπως προςγενομένη ξυγγένεια. Plat. Phaedo Steph. p. 100 b. c. d. Bip. vol. 1. p. 227. (Das letzte Wort, ξυγγένεια, steht nicht bei Plato; es ist eine sehr gute Conjectur Creuzers, Annot. in Plotin. de pulchritudine p. 180.)

147. (S. **145.**) Τὸ κάλλος τῆς ψυχῆς ἀπὸ ὑπακοῆς τοῦ Θεοῦ. Chrys. hom. de capto Eutropio. (Tom. 3. p. 413.)

148. (S. **145.**) Anima humana multum speciosa est, et mirabilem habet pulchritudinem. Artifex quippe eius, quum eam primum conderet, ait: „Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram.“ Quid hac pulchritudine et similitudine pulchrius? Orig. in Ezechiel. hom. 7. n. 6. ed. Maur. p. 383.

149. (S. **145.**) . . . ἐξ ὧν ὁ εὔρυθμος καὶ καλὸς οὗτος ἀνδριὰς τοῦ Λόγου κεκόσμηται. Clem. Alex. Paedag. l. 3. c. 11. Potter. p. 292.

150. (S. **145.**) . . . ὥστε . . δείκνυσθαι δι' ἀκριβείας πρὸς τὸ ἀρχέτυπον κάλλος ὁμοιωθεῖσαν. Gregor. Nyss. de hominis opif. cap. 4.

151. (S. **146.**) Καλὸν δὲ πᾶν, ὅπερ ἂν τύχῃ πρὸς τὸ πρῶτον ἀγαθὸν οἰκείως ἔχον· ὅ,τι δ' ἂν ἔξω γένηται τῆς πρὸς τοῦτο σχέσεώς τε καὶ ὁμοιώσεως, ἄμοιρον τοῦ καλοῦ πάντως ἐστίν. Greg. Nyss. l. c. cap. 12. Man vergleiche hiermit die oben angeführten Worte des Socrates im Phädon (S. 144 f.).

152. (S. **146.**) De hom. opif. cap. 12. Man könnte versucht seyn zu glauben, Gregor von Nyssa bekenne sich in dieser etwas dunklen Stelle zu der trichotomistischen Auffassung, welche in dem Menschen drei Substanzen unterscheidet, Geist, Seele und Leib. Daß das keineswegs der Fall ist, geht nicht nur aus anderen Stellen seiner Schriften, sondern aus eben diesem Kapitel selbst klar hervor: Gregor betrachtet durchaus die erkennende Substanz im Menschen als diejenige, welche zugleich das Princip des animalischen Lebens, die Lebensform des ganzen Menschen ist. Die drei Elemente von denen er redet, νοῦς, φύσις, τὸ ὑλικόν, Geist, Natur (Seele) und Stoff, muß man nicht als drei Substanzen fassen. Der νοῦς ist ihm die Seele als vernünftiges Princip, die φύσις dieselbe Substanz als dasjenige, was den Stoff zusammenhält, ihm Form und Gestalt gibt, ihn belebt, ihn zum menschlichen Leibe macht, durch ihn wahrnimmt und strebt. Ohne dieses letztere Princip ist die Materie, die ὕλη, nach der Anschauung der peripatetischen Schule, gestaltlos, formlos, aller Schönheit baar, häßlich (πτωχεύουσα τῆς ἰδίας μορφῆς, χρῄζουσα τοῦ καλλωπίζοντος, ἀσχήμων, ἀκαλλής). Wenn die Seele, sagt also Gregor nach unserer Ausdrucksweise, statt durch die Vernunft das sinnliche Element zu leiten, umgekehrt sich von diesem beherrschen läßt, dann zerreißt sie ihre Verbindung mit der Urschönheit, und verliert so ihre eigene Schönheit; und während sie sonst dem Leibe seine Schönheit vermittelte, nimmt sie nun selbst die natürliche Häßlichkeit der Materie an.

153. (S. **148.**) Παντὶ δὴ οὖν τοῦτο καταφανὲς, ὅτι τὸ καλὸν ἐράσμιόν ἐστι κατὰ τὴν αὐτοῦ φύσιν· ὅπου γε καὶ τὸ ἔσχατον κάλλος, ὡς ἴνδαλμα φέρον τοῦ θείου κάλλους, φαινόμενον ἐραστόν ἐστι, καὶ ἐκπλήττει καὶ κινεῖ τὰς ψυχάς. Τοῦτο γάρ φησιν ὁ ἐν τῷ Φαίδρῳ Σωκράτης· „τὸ κάλλος ταύτην ἔσχε μοῖραν, ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον" ἑτοίμως, εἴτε διὰ τὸ καλεῖν πρὸς ἑαυτὸ κέκρακται καλὸν, εἴτε διὰ τὸ κηλεῖν καὶ θέλγειν τὰ πρὸς αὐτὸ δυνάμενα βλέπειν, ἐραστόν ἐστι κατὰ φύσιν· διὸ καὶ ὁ ἔρως πρὸς τὸ καλὸν ἄγειν λέγεται τὸ ἐρῶν. Procl. Comment. in Platon. Alcib. prior. (Cod. Leid. p. 220. 221. Creuzer p. 120.)

154. (S. **148.**) Καλὸν μὲν οὖν ἐστιν, ὃ ἂν δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ· ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν. Arist. Rhet. 1. c. 9. n. 3.

Das Wort ἀγαθὸν in der zweiten Definition kann nur die innere Gutheit bezeichnen: denn es ist gleichbedeutend mit dem vorausgehenden δι' αὑτὸ αἱρετόν. Wir übersetzen es darum mit Recht durch „an sich gut".

155. (S. **150.**) *Pulchritudo est rei bonitas, quatenus haec mente cognita delectat.* Kleutgen, Instit. Theolog. vol. 1. (Ratisbonae 1881.) n. 713. pag. 418.

156. (S. **152.**) Pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam; et propter hoc *bonum laudatur ut pulchrum.* Thom. S. 1. p. q. 5. a. 4. ad 1.

157. (S. **152.**) *Sola ratione differens.* S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3. *Ratione differunt.* S. 1. p. l. c.

158. (S. **152.**) De ratione boni est, quod *in eo* quietetur appetitus. — . . . ita quod bonum dicatur *id quod* simpliciter complacet appetitui. S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3.

159. (S. **152.**) Ad rationem pulchri pertinet, quod *in eius aspectu seu cognitione* quietetur appetitus. — . . . (ita quod) pulchrum dicatur id *cuius ipsa apprehensio* placet. S. 1. 2. p. q. 27. a. 1. ad 3.

160. (S. 153.) Die in den zwei letzten Anmerkungen, n. 158 und 159, gegebenen Worte des heiligen Thomas sind also nach meiner Ansicht so zu verstehen: De ratione boni est, quod *in eius usu* quietetur appetitus. — Itaque bona dicitur aliqua res, quatenus *in ipsam rem* appetitus fertur, quod vel utilis sit, vel obiectum conveniens alicuius naturalis facultatis; pulchra vero dicitur, quatenus ipsa eius cognitio appetitum delectat.

161. (S. 153.) Bonum non est obiectum appetitus, *nisi prout est apprehensum:* et ideo amor requirit *aliquam apprehensionem* boni quod amatur. Et propter hoc Philosophus . . . Sic igitur cognitio est causa amoris ea ratione qua bonum, quod *non potest amari nisi cognitum.* Thom. S. 1. 2. p. q. 27. a. 2. c. (Die in dieser Stelle weggelassenen, durch Punkte angedeuteten Worte finden sich oben, Anm. n. 101.)

Ad tertium dicendum, quod etiam amor naturalis, qui est in omnibus rebus, *causatur ex aliqua cognitione*, non quidem in ipsis rebus naturalibus existente, sed in eo qui naturam instituit, ut supra dictum est (qu. 26. a. 1.). Thom. l. c. ad 3.

162. (S. 154.) Convenientiam entis ad intellectum exprimit hoc nomen, *verum* . . Prima ergo comparatio entis ad intellectum est, ut ens intellectui correspondeat: quae quidem correspondentia, adaequatio rei et intellectus dicitur; et in hoc formaliter ratio veri perficitur. Hoc est ergo *quod addit verum supra ens,* scilicet conformitatem sive adaequationem rei et intellectus. Thom. de verit. q. 1. a. 1. c.

163. (S. 154.) Bonum habet rationem causae finalis. Thom. S. 1. p. q. 5. a. 4. *Contra est.*

164. (S. 154.) Est enim bonum „quod omnia appetunt": et ideo habet rationem *finis;* nam appetitus est quasi quidam *motus ad rem.* Thom. l. c. ad 1.

165. (S. 155.) Intellectum est in intelligente per suam similitudinem. Et per hunc modum dicitur, quod intellectum in actu est ipse intellectus in actu, *inquantum similitudo rei intellectae est forma intellectus.* Thom. S. 1. p. q. 85. a. 2., 1. et ad 1.

166. (S. 155.) Pulchrum respicit vim cognoscitivam . . Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis. Thom. S. 1. p. q. 5. a. 4. ad 1.

167. (S. 155.) Convenientiam entis ad *intellectum* exprimit hoc nomen, *verum.* Thom. de verit. q. 1. a. 1. c.

168. (S. 155.) Scientia Dei est *mensura rerum,* . . *quia mensurat essentiam et veritatem rei.* Unumquodque enim intantum habet de veritate suae naturae, inquantum imitatur Dei scientiam, sicut artificiatum, inquantum concordat arti. Thom. S. 1. p. q. 14. a. 12. ad 3.

Intelligere Dei est *mensura et causa omnis alterius esse,* et omnis alterius intellectus. Thom. l. c. q. 16. a. 5. c.

Veritas rerum est, *secundum quod conformantur* suo principio, scilicet *intellectui Divino.* Thom. ib. ad 2.

Unaquaeque res dicitur vera absolute secundum ordinem ad intellectum, a quo dependet. Et inde est, quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequitur similitu-

dinem formae quae est in mente artificis . . Et similiter res naturales dicuntur verae, *secundum quod assequuntur similitudinem specierum, quae sunt in mente Divina:* dicitur enim *verus lapis,* quia assequitur propriam lapidis naturam *secundum praeconceptionem intellectus Divini.* Thom. S. 1. p. q. 16. a. 1. c.

169. (S. **156.**) Convenientiam entis ad appetitum exprimit hoc nomen, *bonum:* unde in principio Ethic. dicitur: *Bonum est quod omnia appetunt.* Thom. de verit. q. 1. a. 1.

170. (S. **157.**) Τελειοῖ δὲ τὴν ἐνέργειαν ἡ ἡδονὴ, οὐχ ὡς ἕξις τις ἐνυπάρχουσα, ἀλλ' ὡς ἐπιγινόμενόν τι τέλος, οἷον τοῖς ἀκμαίοις ἡ ὥρα. Arist. Ethic. ad Nicom. 10. c. 4. post med.

171. (S. **157.**) Delectatio dupliciter operationem perficit. Uno modo per modum finis, . . secundum quod omne bonum completive superveniens potest dici finis; . . inquantum scilicet super hoc bonum quod est operatio, supervenit aliud bonum quod est delectatio, quae importat quietationem appetitus in bono praesupposito. Secundo modo ex parte causae agentis; . . indirecte autem, inquantum scilicet agens, quia delectatur in sua actione, vehementius attendit ad ipsam, et diligentius eam operatur: et secundum hoc dicitur in 10. Ethic. cap. 5., quod *delectationes adaugent proprias operationes, et impediunt extraneas.* Thom. S. 1. 2. p. q. 33. a. 4. c.

172. (S. **158.**) Nec illa duo (delectatio et operatio quam consequitur) sunt consideranda quasi duo bona, sed quasi unum bonum. Sicut enim ex perfectione et perfectibili fit una res perfecta, ita ex delectatione et operatione fit una operatio perfecta, quae est felicitas, quum delectatio sit operationis perfectio, ut dicitur in 10. Ethic. cap. 4. Quid autem horum sit propter alterum eligendum, utrum scilicet delectatio propter operationem, vel e converso, Philosophus ibi insolutum relinquit. Sed tamen secundum rei veritatem videtur dicendum, quod delectatio ad operationem ordinetur sicut ad finem, sicut omnes perfectiones secundae non sunt propter aliud nisi propter sua perfectibilia perficienda. Delectatio autem est quaedam perfectio operationi superveniens, ut decor iuventuti: unde delectatio ad operationem ordinatur. Thom. in IV. Dist. 49. q. 3. art. 4. sol. 3.

Was eine „perfectio secunda" sey, ergibt sich aus der folgenden Erklärung. Delectatio non est perfectio operationis a qua operatio speciem habeat, sed magis quae superadditur ei per modum *perfectionis secundae,* sicut *sanitas* ad hominem se habet, et non sicut *anima.* Hoc autem interest inter perfectiones primas et secundas, quod ad primam perfectionem ordinatur perfectibile sicut ad finem, ut materia ad formam; sed e converso secunda perfectio ordinatur ad perfectibile, ut scilicet perfectibile per eam esse perfectum habeat: et sic delectatio ad operationem ordinatur. Thom. loc. cit. ad 2.

173. (S. **159.**) In dem *Thesaurus linguae graecae ab Henrico Stephano constructus* wird als die Bedeutung von καλός zunächst *pulcher, formosus,* angegeben. Weiter heißt es: „Pro loco tamen cui adhibetur, interdum *decens* vel *decorus,* interdum *egregius* redditur. *Saepe* autem καλόν per *honestum* exprimitur . . Cicero σκέψεις καλάς (apud Platonem) vertit, ‚cogitationes *bonas*'."

Das lat. *honestus* ist, wie wir sogleich sehen werden, der eigentliche Ausdruck für „an sich gut".

174. (S. **159.**) Οἶδα γὰρ, ὅτι οὐκ οἰκεῖ ἐν ἐμοὶ . . ἀγαθόν· τὸ γὰρ θέλειν παράκειταί μοι, τὸ δὲ κατεργάζεσθαι τὸ καλὸν οὐχ εὑρίσκω. Οὐ γὰρ ὃ θέλω ποιῶ ἀγαθὸν, ἀλλ' ὃ οὐ θέλω κακόν, τοῦτο πράσσω. . . Εὑρίσκω ἄρα τὸν νόμον τῷ θέλοντι ἐμοὶ ποιεῖν τὸ καλόν. ὅτι ἐμοὶ τὸ κακὸν παράκειται. Rom. 7, 18. 19. 21.

Die Vulgata übersetzt καλόν sowohl wie ἀγαθόν einfach mit *bonum*. Ebenso an einer anderen Stelle: Καλὸν δὲ τὸ ζηλοῦσθαι ἐν καλῷ πάντοτε. Gal. 4, 18.

175. (S. **160.**) Id quod appetitur ut ultimum terminans totaliter motum appetitus, sicut quaedam res in quam per se appetitus tendit, vocatur honestum: quia *honestum* dicitur *quod per se desideratur.* Thom. S. 1. p. q. 5. a. 6. c.

176. (S. **160.**) Rerum expetendarum tria genera sunt . . Nam est quiddam, quod sua vi nos allicit ad sese, non emolumento captans aliquo, sed trahens sua dignitate: quod genus virtus, scientia, veritas est . . . In (hoc) primo genere quae sunt, *honesta* appellabuntur. Cic. de invent. rhet. 2. c. 52. n. 157. 158.

Honestum igitur id intelligimus, quod tale est, ut detracta omni utilitate, sine ullis praemiis fructibusve, per se ipsum possit iure laudari. Cic. de fin. 2. c. 14. n. 45.

177. (S. **160.**)

Ipse inter medios, Veneris iustissima cura,
Dardanius caput, ecce, puer detectus *honestum,*
Qualis gemma, micat, fulvum quae dividit aurum,
Aut collo decus aut capiti. Virg. Aen. 10. v. 132 sq.

178. (S. **160.**) — *honesti*
Spadices, glaucique; color deterrimus albis,
Et gilvo. Virgil. Georg. 3. v. 81.

179. (S. **160.**) Romam quum venissem a. d. XIII. calend. Oct., absolutum offendi in aedibus tuis tectum: quod super conclavia non placuerat tibi esse multorum fastigiorum, id nunc *honeste* vergit in tectum inferioris porticus. Cic. epist. ad Quint. fr. 1. 3. 1.

180. (S. **160.**) Vestibula nimirum *honesta,* aditusque ad causam faciet illustres. Cic. Or. c. 15. n. 50.

181. (S. **160.**) Nam et dignitate fuit *honesta* (Eumenes). Corn. Nep. Eum. c. 11. extr.

(Tiberius) colore erat candido, . . facie *honesta* . . Sueton. Tiber. c. 68.

„Quam liberali facie, quam aetate integra?"
Ita me di ament, *honestus* est.
Terent. Eunuch. 3, 2, 20. 21.

Nec comparandus hic quidem ad illum est. Ille erat
Honesta facie et liberali. Terent. l. c. 4, 4, 14. 15.

182. (S. **160.**) Iudicabant, esse profecto aliquid natura pulchrum atque praeclarum, *quod sua sponte peteretur,* quodque spreta et contempta voluptate optimus quisque sequeretur. Cic. de senect. c. 13. n. 43.

183. (S. **161.**) Omnis ordinatio, quae virtus etiam nominatur, fruendis frui, et utendis uti. Fruendum est autem *honestis,* utendum vero utilibus.

Honestatem voco intelligibilem pulchritudinem. Aug. de divers. quaest. 83, qu. 30.

184. (S. **161.**) Πᾶν δὴ τὸ ἀγαθὸν, καλόν. Plat. Tim. Steph. p. 87 c. Bip. 9. p. 425.

185. (S. **161.**) Τἀγαθὰ οὐ καὶ καλὰ δοκεῖ σοι εἶναι; Plat. Conviv. Steph. p. 201 c. Bip. 10. p. 226.

186. (S. **161.**) Τἀγαθὰ καλὰ, τὰ κακὰ αἰσχρά. Diog. Laert. de vitis, dogm. et apophthegmat. claror. Philosophor. 6. c. 1. (ed. Hübner. 1831.) vol. 2. p. 9.

187. (S. **161.**) Οὕτω μὲν οὖν φυσικῶς ἐπιθυμητικοὶ τῶν καλῶν οἱ ἄνθρωποι. Κυρίως δὲ καλὸν καὶ ἀγαπητὸν τὸ ἀγαθόν. Bas. reg. fusius tract. Interrog. 2. n. 1. extr. ed. Maur. p. 337.

188. (S. **161.**) Respondeo dicendum, quod *omne ens,* in quantum est ens, *est bonum.* Thom. S. 1. p. q. 5. a. 3.

Omne verum ens *in se bonum* est, seu bonitatem aliquam habet sibi convenientem: atque ita fit, ut bonum absolute dictum cum ente convertatur. Suar. Metaph. Disp. 10. Sect. 3.

189. (S. **162.**) Διὸ καὶ ταὐτόν ἐστι τἀγαθῷ τὸ καλὸν, ὅτι τοῦ καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ κατὰ πᾶσαν αἰτίαν πάντα ἐφίεται· καὶ οὐκ ἔστι τι τῶν ὄντων, ὃ μὴ μετέχει τοῦ καλοῦ καὶ ἀγαθοῦ. Dion. Areop. de div. nom. cap. 4. §. 7.

190. (S. **162.**) Deus omnes perfectiones rebus tribuit, ac per hoc cum omnibus similitudinem habet. Thom. contr. gent. l. 1. c. 29. — Unaquaeque creatura habet propriam speciem, secundum quod aliquo modo participat Divinae essentiae similitudinem. S. 1. p. q. 15. a. 2. c.

191. (S. **162.**) Unumquodque naturaliter in suo simili gaudet. . . Omne autem bonum est Divinae bonitatis similitudo; . . relinquitur igitur, quod Deus de omni bono gaudet. Thom. contr. gent. l. 1. c. 90. n. 4.

192. (S. **162.**) Secundum hoc aliqua dicuntur addere supra ens, inquantum exprimunt ipsius modum, qui nomine ipsius entis non exprimitur. Quod dupliciter contingit. Uno modo, ut modus expressus sit aliquis *specialis* modus entis . . . Alio modo ita, quod modus expressus sit modus *generaliter* consequens *omne ens.* Thom. de verit. q. 1. a. 1. c.

193. (S. **162.**) *Res, unum, aliquid, verum, bonum.* Cfr. Thom. de verit. l. c.

194. (S. **163.**) Τοῦ δὲ καλοῦ μέγιστα εἴδη τάξις καὶ συμμετρία καὶ τὸ ὡρισμένον. Arist. Metaph. 13. al. 12. cap. 3. vers. fin.

„Die εἴδη", bemerkt zu diesem Satze Zeller („Die Philosophie der Griechen", 3. Aufl. S. 765), „bezeichnen hier nicht disjuncte Arten des Schönen, sondern die Formen oder Eigenschaften der Dinge, in denen die Schönheit sich zeigt." Die Bemerkung ist richtig; aber Zeller würde sie vielleicht überflüssig gefunden haben, wenn er sich erinnert hätte, daß der von Aristoteles gebrauchte Ausdruck „τὸ καλόν" ja nicht „das Schöne" bedeutet, sondern eben „die Schönheit". Vgl. oben N. 4. 5. S. 7 ff.

195. (S. **163.**) Pulchrum in debita *proportione* consistit. Thom. S. 1. p. q. 5. a. 4. ad 1.

196. (S. **163.**) Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem *integritas* sive perfectio, (quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt;) et debita *proportio* sive consonantia; et iterum *claritas:* unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur. Thom. S. 1. p. q. 39. a. 8. c.

197. (S. **163.**) Et in quo consistat ratio pulchritudinis, ostendit subdens, quod sic Deus tradit (creaturis) pulchritudinem, inquantum est „causa *consonantiae* et *claritatis*" in omnibus. Sic enim hominem pulchrum dicimus propter decentem proportionem in quantitate et situ membrorum, et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem. Unde proportionaliter est in ceteris accipiendum, quod unumquodque dicitur pulchrum, secundum quod habet claritatem sui generis, vel spiritualem vel corporalem, et secundum quod est in debita proportione constitutum. Thom. in libr. B. Dionys. Areopag. de divin. nomin. expos. cap. 4. lect. 5.

198. (S. **164.**) Ratio boni consistit in modo, specie et ordine. Thom. S. 1. p. q. 5. a. 5.

199. (S. **164.**) Si modus entis accipiatur secundo modo, scilicet secundum ordinem unius ad alterum, hoc potest esse dupliciter. Uno modo secundum *divisionem* unius ab altero; et hoc exprimit hoc nomen, *aliquid:* dicitur enim *aliquid* quasi aliud quid; unde sicut ens dicitur *unum,* inquantum est indivisum in se, ita dicitur *aliquid,* inquantum est ab aliis divisum. Alio modo secundum *convenientiam* unius entis ad aliud; et hoc quidem non potest esse, nisi accipiatur aliquid, quod natum sit convenire cum omni ente. Hoc autem est anima, quae quodammodo est omnia, sicut dicitur in 3. *de anima,* text. 37. In anima autem est vis cognitiva et appetitiva. *Convenientiam* ergo *entis ad appetitum* exprimit hoc nomen, *bonum;* unde in principio Ethic. dicitur: *Bonum est quod omnia appetunt. Convenientiam* vero *entis ad intellectum* exprimit hoc nomen, *verum.* Thom. de verit. q. 1. a. 1. c.

200. (S. **165.**) Unumquodque ens intantum dicitur *verum,* inquantum conformatum est, vel conformabile, intellectui; et ideo *omnes recte definientes* verum, ponunt in eius definitione intellectum . . Inquantum autem unum ens est secundum esse suum perfectivum alterius, et conservativum, habet rationem finis respectu illius quod ab eo perficitur; et inde est, quod *omnes recte definientes* bonum, ponunt in ratione eius aliquid quod pertineat ad habitudinem finis: unde Philosophus dicit in 1. Ethic. (in princ.), quod *bonum optime definiunt dicentes, quod bonum est quod omnia appetunt.* Thom. de verit. q. 21. a. 1. c.

201. (S. **165.**) Etiam si intellectus humanus non esset, adhuc res dicerentur verae in ordine ad intellectum divinum; sed si uterque intellectus, quod est impossibile, intelligeretur auferri, nullo modo veritatis ratio remaneret. Thom. de verit. q. 1. a. 2. extr.

202. (S. **166.**) Et prius quaeram, utrum (ista) ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectent, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, *ideo delectare, quia pulchra sunt.* Aug. de vera relig. c. 32. n. 59.

203. (S. **166.**) Haec autem lex omnium artium quum sit omnino immutabilis, mens vero humana cui talem legem videre concessum est, mutabilitatem pati possit erroris, satis apparet, *supra mentem nostram esse legem,*

quae veritas dicitur. Nec iam illud ambigendum est, incommutabilem naturam quae supra rationalem animam sit, Deum esse; et ibi esse primam vitam et primam essentiam, ubi est prima sapientia. Nam haec est illa incommutabilis veritas, quae lex omnium artium recte dicitur, et ars omnipotentis artificis. Aug. l. c. c. 30. 31. n. 56. extr. 57.

204. (S. **171.**) Bonum dicit rationem perfecti, quod est appetibile; et per consequens dicit rationem ultimi: unde id quod est *ultimo perfectum*, dicitur bonum *simpliciter;* quod autem *non habet ultimam perfectionem* quam debet habere, quamvis habeat aliquam perfectionem inquantum est actu, non tamen dicitur perfectum simpliciter, nec bonum simpliciter, sed *secundum quid.* Thom. S. 1. p. q. 5. a. 1. ad 1.

Dividi solet bonum in bonum *simpliciter* et bonum *secundum quid.* . . . Alter sensus huius divisionis est, ut membra non referantur ad totam latitudinem entis, sed ad determinatum genus vel speciem, et hoc modo ad omnia genera vel species entium potest divisio applicari; et bonum *simpliciter* dicetur illud ens, quod habet omnem perfectionem sibi debitam in suo ordine: bonum autem *secundum quid* erit, quod aliquid perfectionis debitae habet, et aliquid ei deest. Et hoc modo substantia creata non est bona simpliciter, nisi sit debitis accidentibus affecta; neque accidens est bonum simpliciter, nisi habeat intensionem debitam, vel aliam similem perfectionem. Atque hoc modo dixit Dionysius (de div. nom. c. 4.): Bonum est ex integra causa, malum autem ex quocunque defectu. Suar. Metaph. Disp. 10. Sect. 2. n. 34. 35.

205. (S. **172.**) In hoc consistit ratio mali, ut scilicet aliquid deficiat a bono. Thom. S. 1. p. q. 48. a. 2. c.

Remotio boni privative accepta malum dicitur. Thom. l. c. art. 3. c.

Malum pro formali, seu malitia, a qua res aliqua denominatur mala, non est res aliqua seu forma positiva, neque etiam est mera negatio, sed est privatio perfectionis debitae in esse. Suar. Metaph. Disp. 11. Sect. 1.

206. (S. **172.**) In quantum *sumus, boni* sumus. . . Et in quantum *mali* sumus, in tantum etiam *minus sumus.* . . Cetera quae sunt, et nisi ab illo (Deo) esse non possunt, et in tantum *bona* sunt, in quantum acceperunt *ut sint.* Aug. de doctr. chr. l. 1. c. 32.

207. (S. **172.**) Ganz denselben Gedanken spricht Plotin aus: . . . Ταὐτὸν, ἀγαθόν τε καὶ καλὸν, ἢ τἀγαθόν τε καὶ καλλονή. Ὁμοίως οὖν ζητητέον καλόν τε καὶ ἀγαθὸν, αἰσχρόν τε καὶ κακόν. De pulchritud. cap. 6. Edit. Basil. p. 55 D. Creuzer p. 44.

208. (S. **174.**) Οὐκ ὄντα γάρ ἐστι τὰ κακὰ, ὄντα δὲ τὰ καλὰ, ἐπειδήπερ ἀπὸ τοῦ ὄντος Θεοῦ γεγόνασι. Athanas. or. de incarnat. Verbi n. 4.

209. (S. **175.**) Corrumpitur autem homo exterior aut profectu interioris, aut defectu suo. Sed profectu interioris ita corrumpitur, ut totus in melius reformetur, et restituatur in integrum in novissima tuba, ut iam non corrumpatur neque corrumpat. Defectu autem suo *in pulchritudines corruptibiliores,* id est poenarum ordinem, praecipitatur. Nec miremur quod adhuc pulchritudines nomino: *nihil enim est ordinatum, quod non sit pulchrum:* et, sicut ait Apostolus, „omnis ordo a Deo est.“ Necesse est autem fateamur meliorem esse hominem plorantem, quam laetantem vermiculum: et tamen vermiculi laudem sine ullo mendacio copiose possum dicere, considerans nitorem coloris,

figuram teretem corporis, priora cum mediis, media cum posterioribus congruentia, et unitatis appetentiam pro suae naturae humilitate servantia; nihil ex una parte formatum, quod non ex altera parili dimensione respondeat. Quid iam de anima ipsa dicam vegetante modulum corporis sui, quomodo eum numerose moveat, quomodo appetat convenientia, quomodo vincat aut caveat obsistentia quantum potest, et ad unum sensum incolumitatis referens omnia, unitatem illam conditricem naturarum omnium, multo evidentius quam corpus insinuet? loquor de vermiculo animante qualicunque. Cineris et stercoris laudem verissime atque uberrime plerique dixerunt. Quid ergo mirum est, si hominis animam, quae ubicunque sit et qualiscunque sit, omni corpore est melior, dicam pulchre ordinari, et de poenis eius alias pulchritudines fieri . .? Prorsus nemo nos fallat. *Quidquid recte vituperatur, in melioris comparatione respuitur.* Omnis autem natura quamvis extrema, quamvis infima, in comparatione nihili iure laudatur. Aug. de vera relig. c. 41. n. 77. 78.

210. (S. **176.**) Τὸ γὰρ ἑκάστου καὶ φυτοῦ καὶ ζώου κάλλος ἐν τῇ ἑκάστου ἀρετῇ εἶναι συμβέβηκεν. Clem. Alex. Paedag. l. 2. c. 12. ed. Potter. p. 243. Was unsere Uebersetzung des Wortes ἀρετή betrifft, so bezeugt J. C. Skaliger: Aristoteles utitur ἀρετῆς nomine pro optimo habitu cuiusque rei, etiam inanimatae. Ut in secundo Eudemiorum: „ἱματίου ἀρετή ἐστιν ἡ ἀρίστη ἕξις τοῦ ἱματίου“. (J. C. Scaligeri Exercitat. de Subtilit. ad Hieron. Cardanum, CCC. n. 3.) Der Gegensatz von ἀρετή in diesem allgemeinen Sinne ist κακία, die Schlechtigkeit. „Ἀρετὴ τῆς χώρας (Plat. de leg.) = regionis praestantia aut bonitas, id est feracitas.“ (Henr. Steph. Thesaur. ling. graec.)

211. (S. **176.**)

Πάντα τοι καλά, τοῖσι τ' αἰσχρὰ μὴ μέμικται.

Plat. Protag. Steph. p. 346 c. Bipont. 3. p. 162.

212. (S. **180.**) Κάλλος δὲ ἀληθινὸν καὶ ἐρασμιώτατον, μόνῳ τῷ τὸν νοῦν κεκαθαρμένῳ θεωρητόν, τὸ περὶ τὴν θείαν καὶ μακαρίαν φύσιν. Bas. in ps. 29. n. 5. ed. Maur. p. 129.

213. (S. **180.**) Ὅτι γὰρ τὸ κυρίως καὶ πρώτως καὶ μόνως καλόν τε καὶ ἀγαθὸν καὶ καθαρὸν ὁ τῶν ὅλων ἐστὶ Θεός, οὐδεὶς οὕτω τυφλὸς τὴν διάνοιαν, ὡς μὴ ἀφ' ἑαυτοῦ συνιδεῖν. Greg. Nyss. de Virginit. c. 11. extr.

214. (S. **182.**) Illud quod est ex parte naturae, se habet ut materiale in ratione ordinis; completivum vero est, quod est dono gratiae, quae dependet ex liberalitate Dei, non ex ordine naturae. Et ideo per donum gratiae homines mereri possunt tantam gloriam, ut Angelis aequentur secundum singulos Angelorum gradus. Thom. S. 1. p. q. 108. a. 8. c.

Non erunt duae societates, hominum et Angelorum, sed una: quia omnium beatitudo est adhaerere uni Deo. Aug. de civ. Dei 12. c. 1. (ap. Thom. l. c.)

215. (S. **183.**) . . φύσει ἐρρωμενέστερον καὶ νοῦν μᾶλλον ἔχον. Plat. Conviv. Steph. p. 181 c. Bip. vol. 10. p. 184.

Marsilius Ficinus übersetzt: „natura robustius et generosius, et mentis magis particeps.“

216. (S. **184.**) Mulier naturaliter est minoris virtutis et dignitatis, quam vir; semper enim *honorabilius est agens patiente*, ut dicit Augustinus (12. super Gen. ad lit. cap. 16. med.). Thom. S. 1. p. q. 92. a. 1., 2.

Ex tali subiectione (scil. oeconomica vel civili) naturaliter femina subiecta est viro; quia naturaliter in homine magis abundat discretio rationis. Thom. l. c. ad 2.

217. (S. **184.**) Diversitas enim sexuum non est ex parte animae, sed ex parte corporis. Thom. S. 2. 2. p. q. 156. a. 1., 1.

218. (S. **185.**) Αἱ τῶν φύσει σπουδαιοτέρων ἀρεταὶ καλλίους, καὶ τὰ ἔργα· οἷον, ἀνδρὸς ἢ γυναικός. Arist. Rhet. 1. c. 9. n. 22.

219. (S. **187.**) In ultimo statu talis erit subiectio (corporis ad animam), ut etiam qualitas corporis sequatur virtutem mentis: unde secundum diversitatem meritorum erit anima unius alia dignior, et corpus gloriosius; unde non erit differentia propter sexum diversum. Thom. in II. Dist. 21. q. 2. a. 1. ad 2.

220. (S. **190.**) Optima species et quasi figura dicendi. Cic. Or. c. 1. n. 2.

221. (S. **190.**) Forma quaedam eloquentiae animo comprehensa cui nihil deest. Ibid. c. 5. n. 19.

222. (S. **190.**) Eloquentiae genus, cui nihil addi possit, quod ego summum et perfectissimum iudicem. Ib. c. 1. n. 3.

223. (S. **190.**) Illud, quo nihil possit esse praestantius. Ib. c. 2. n. 7.

224. (S. **191.**) Has rerum formas appellat *ideas* ille non intelligendi solum, sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister, Plato; easque gigni negat, et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri. Cic. Or. c. 3. n. 10.

225. (S. **191.**) Bonitas intenditur per accessum ad terminum qui infinite distat, scilicet summum bonum. Unde *quolibet finito bono potest aliquid melius fieri.* Thom. in I. Dist. 44. q. 1. a. 3. ad 3.

Augmentum caritatis . . non pervenit ad aliquem terminum, ultra quem non possit augeri . . Id (enim) ad quod movetur anima in augmento caritatis, est similitudo divinae caritatis, cui assimilatur: ad quam, quum infinita sit, *in infinitum potest accedi plus et plus,* et nunquam adaequabitur perfecte. Thom. in I. Dist. 17. q. 2. a. 4. solut.

226. (S. **201.**) Solida quidem beatitudo, quam essentialem communi nomine licet vocare, in eo sita est, ut Deum videamus, eiusque pulchritudine fruamur, qui est omnis bonitatis ac perfectionis fons et principium. Catech. Rom. p. 1. cap. 13. n. 6.

227. (S. **201.**) Auctoritate Apostolica definimus, quod . . . vident Divinam essentiam visione intuitiva, et etiam faciali, nulla mediante creatura in ratione obiecti visi se habente, sed Divina essentia immediate se nude, clare et aperte eis ostendente. Quodque sic videntes eadem Divina essentia perfruuntur. Necnon quod ex tali visione et fruitione eorum animae qui iam decesserunt, sunt vere beatae, et habent vitam et requiem aeternam . . . Benedict. XII. Const. *Benedictus Deus,* dat. Avenione IV. Kal. Februar. 1336. (§. 3.; Bullar. Rom. ed. Luxemburg. 1742. pag. 217. 218.)

228. (S. **201.**) Visio Dei est quaedam expressa similitudo et imago essentiae Divinae et Divinarum personarum, per quam *Deo simillimi tamquam Dii quidam* vel filii Dei efficimur. Less. de summo bono 2. c. 6. n. 33.

229. (S. 202.) Ἔστι γὰρ ὁ φίλος ἄλλος αὐτός. Arist. Ethic. Nicom. 9. c. 4. med.

Amicus alter ego; animae dimidium meae. Amicorum esse omnia communia. Cic. de amic.

230. (S. 203.) Aeternitas est in Patre, *species in imagine*, usus in munere sagt z. B. Hilarius von Poitiers (de Trin. l. 2. paulo post princ., bei Thom. S. 1. p. q. 39. a. 8. c.) Und Basilius der Große: Ἀνεκδιήγητον δὲ καὶ ἄρρητον τὸ τοῦ Λόγου κάλλος, καὶ ἡ τῆς σοφίας ὡραιότης, καὶ ἡ τοῦ θεοῦ ἐν τῇ εἰκόνι αὐτοῦ μορφή. (In ps. 44. n. 6.) Die Uebersetzung dieser Stelle haben wir oben (S. 111) gegeben.

231. (S. 205.) Τὸ πολὺ πέλαγος τοῦ καλοῦ. Alcin. de doctr. Plat. c. 10.

232. (S. 206.) Et concupiscet rex decorem tuum. Ps. 44, 12.

Qualis est dilectus tuus ex dilecto, o pulcherrima mulierum? (Cant. 5, 9.) Pulcherrima mulierum Ecclesia est, . . in qua omnis pulchritudo est, et deformitas non inest; . . omnem pulchritudinem habens, et omni foeditate carens. . . Pulcherrima est, decorem et confessionem induens, amicta lumine sicut vestimento. Pulcherrima est, quae vel ipsum lumen est, vel amicta lumine: per confessionem amicta lumine, per conversationem existendo lumen ipsum. Gillebert. Abb. in Cant. serm. 47. n. 3. (inter opp. Bern. ed. Maur. t. 5. p. 161.)

233. (S. 207.) Ἀγαθὸς ἦν, ἀγαθῷ δὲ οὐδεὶς περὶ οὐδενὸς οὐδέποτε ἐγγίγνεται φθόνος. Τούτου δ' ἐκτὸς ὤν, πάντα ὅτιμάλιστα ἐβουλήθη γενέσθαι παραπλήσια αὐτῷ. . . Θέμις δὲ οὔτ' ἦν οὔτ' ἔστι τῷ ἀρίστῳ δρᾷν ἄλλο πλὴν τὸ κάλλιστον. . . Διὰ δὴ τὸν λογισμὸν τόνδε . . τὸ πᾶν ξυνετεκταίνετο, ὅπως ὅτικάλλιστον εἴη κατὰ φύσιν ἄριστόν τε ἔργον ἀπειργασμένος. Plat. Tim. Steph. p. 29 e. 30 a. b. Bip. vol. 9. p. 305.

234. (S. 209.) Ita ordinantur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus plurimum placeat: quia nec in aedificio iudicando unum tantum angulum considerare debemus, nec in homine pulchro solos capillos, nec in bene pronuntiante solum digitorum motum, nec in lunae cursu aliquas tridui tantum figuras. Ista enim, quae propterea sunt infima, quia partibus imperfectis tota perfecta sunt, sive in statu sive in motu pulchra sentiantur, *tota* consideranda sunt, si recte volumus iudicare. Aug. de vera relig. c. 40. n. 76.

In hoc sensibili mundo vehementer considerandum est, quid sit tempus et locus; ut quod delectat in parte, sive loci sive temporis, intelligatur tamen multo esse melius totum, cuius illa pars est: et rursus, quod offendit in parte, perspicuum sit homini docto, non ob aliud offendere, nisi quia non videtur totum, cui pars illa mirabiliter congruit; in illo vero mundo intelligibili quamlibet partem, tamquam totum, pulchram esse atque perfectam. Aug. de ordine l. 2. c. 19. n. 51.

235. (S. 209.) . . . donec universi saeculi pulchritudo, cuius particulae sunt quae suis quibusque temporibus apta sunt, velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei, qui Deum rite colunt etiam quum tempus est fidei. Aug. epist. 138. al. 5. ad Marcellin. n. 5.

236. (S. 213.)

O qui perpetua mundum ratione gubernas,
Terrarum coelique sator, qui tempus ab aevo
Ire iubes, stabilisque manens das cuncta moveri;
Quem non externae pepulerunt fingere causae
Materiae fluitantis opus, verum insita summi
Forma boni, livore carens: tu cuncta superno
Ducis ab exemplo, pulchrum pulcherrimus ipse
Mundum mente gerens, similique imagine formans,
Perfectasque iubens perfectum absolvere partes.
Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis,
Arida conveniant liquidis: ne purior ignis
Evolet, aut mersas deducant pondera terras.
. . . .
Da, Pater, augustam menti conscendere sedem,
Da fontem lustrare boni, da luce reperta
In te conspicuos animi defigere visus.
Disiice terrenae nebulas et pondera molis,
Atque tuo splendore mica: tu namque serenum,
Tu requies tranquilla piis, te cernere finis,
Principium, vector, dux, semita, terminus idem.

Boet. de consol. philos. l. 3. metr. 9. v. 1—12. 22—28.

237. (S. 215.) Quid igitur restat, unde non possit anima recordari primam pulchritudinem quam reliquit, quando de ipsis suis vitiis potest? Ita enim Sapientia Dei pertendit a fine usque ad finem fortiter; ita per hanc summus ille artifex opera sua in unum finem decoris ordinata contexuit; ita illa bonitas a summo usque ad extremum nulli pulchritudini, quae ab ipso solo esse posset, invidit: ut nemo ab ipsa veritate deiiciatur, qui non excipiatur ab aliqua effigie veritatis. Quaere in corporis voluptate quid teneat, nihil aliud invenies quam convenientiam; nam si resistentia pariant dolorem, convenientia pariunt voluptatem. Recognosce igitur quae sit summa convenientia. Noli foras ire, in te ipsum redi; in interiore homine habitat veritas. Aug. de vera relig. c. 39. n. 72.

238. (S. 215.) . . foras sequentes quod faciunt, intus relinquentes a quo facti sunt, et exterminantes quod facti sunt.

239. (S. 216.) . . quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt approbandi modum, non autem inde trahunt utendi modum. Et ibi est, et non vident eum, ut non eant longius, et *fortitudinem suam ad te custodiant,* nec eam spargant in deliciosas lassitudines.

240. (S. 216.) . . Ipsa est lux, una est, et unum omnes qui vident et amant eam. At ista corporalis de qua loquebar, illecebrosa et periculosa dulcedine condit vitam saeculi caecis amatoribus. Qui autem et de ipsa laudare te norunt, Deus creator omnium, assumunt eam in hymno tuo, non absumuntur ab ea in somno suo: sic esse cupio. Aug. Conf. 10. c. 34. n. 51. 53. 52.

Jenes wahre Licht, jene Sonne der Geister war es, die hundert Jahre später auch dem unglücklichen Senator, dem letzten Philosophen Roms, die dunkle Ein=

samkeit seines Kerkers zu Pavia erhellte, da er von ihr, in demselben Sinne wie Augustin, sang:

Huc omnes pariter venite capti,
Quos fallax ligat improbis catenis
Terrenas habitans libido mentes.
Hic erit vobis requies laborum,
Hic portus placida manens quiete.
Hoc patens unum miseris asylum.
Non quidquid Tagus aureis arenis
Donat, aut Hermus rutilante ripa,
Aut Indus calido propinquus orbi,
Candidis miscens virides lapillos,
Illustrant aciem, magisque coecos
In suas condunt animos tenebras.
Hoc quidquid placet, excitatque mentes,
Infimis tellus aluit cavernis.
Splendor quo regitur vigetque coelum.
Vitat obscuras animae ruinas:
Hanc quisquis poterit notare lucem,
Candidos Phoebi radios negabit.

Boetius, de consol. phil. l. 3. metr. 10.

241. (S. **220.**) Singularis illa vis (orationis sublimis) in eo esse videtur, quod in rei sublimis apta commemoratione aeterni et infiniti cogitatio, etsi interdum latenter, animum subeat. Kleutgen, Ars dicendi, n. 151.

242. (S. **231.**) Itaque, inquit (Epictetus), si quis haec duo verba cordi habeat, eaque sibi imperanda atque observanda curet, is erit pleraque impeccabilis, vitamque vivet tranquillissimam. Verba duo haec dicebat, Ἀνέχου καὶ ἀπέχου. Epicteti fragm. n. 179.

243. (S. **250.**) Ad fortitudinem pertinet, quod aliquis ab alio mortem pati non refugiat propter bonum virtutis, et ut vitet peccatum. Sed quod aliquis sibi ipsi inferat mortem, ut vitet mala poenalia, habet quidem quandam *speciem* fortitudinis; . . *non tamen est vera fortitudo, sed quaedam mollities animi, non valentis mala poenalia sustinere:* ut patet per Philosophum in 3. Ethic., et per Augustinum in 1. de civitate Dei. Thom. S. 2. 2. p. q. 64. a. 5. ad 5.

244. (S. **253.**) „Gratia (χάρις) est quae gratos et amabiles facit, . . . suavitas, iucunditas, hoc est conditio qua aliquid aliis placet, nostr. Anmuth, Schönheit, gefälliges Aussehen.“ (Forcellini, Lexicon totius Latinit.) Die angegebene ist nach Forcellini die erste Bedeutung des Wortes, obgleich es in denselben erst im silbernen Zeitalter vorkomme.

245. (S. **254.**) Καὶ οὗ ἂν ἡ ἐπιθυμία ἐνῇ, ἅπαν ἡδύ· ἡ γὰρ ἐπιθυμία τοῦ ἡδέος ἐστὶν ὄρεξις. Arist. Rhet. 1. c. 11. n. 5.

246. (S. **256.**) In diesem Sinne sagt Cicero: Quum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas; venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. (De offic. 1. c. 36.) *Venustas* und *gratia* sind synonym.

247. (S. **258.**) Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. Arist. Metaph. 1. c. 1.

248. (S. **258.**) Proponit (Aristoteles) primo, quod omnibus hominibus naturaliter desiderium inest ad sciendum. Cuius ratio potest esse triplex. *Primo* quidem, quia unaquaeque res naturaliter appetit perfectionem sui. Unde et materia dicitur appetere formam, sicut imperfectum appetit suam perfectionem. Quum igitur intellectus, a quo homo est id quod est, in se consideratus sit in potentia omnia, nec in actum eorum reducatur nisi per scientiam, — quia nihil est eorum quae sunt, ante intelligere, ut dicitur in tertio *de anima* —: sic naturaliter unusquisque desiderat scientiam sicut materia formam. *Secundo,* quia quaelibet res naturalem inclinationem habet ad suam propriam operationem . . Propria autem operatio hominis inquantum homo, est intelligere. Per hoc enim ab omnibus aliis differt. Unde naturaliter desiderium hominis inclinatur ad intelligendum, et per consequens ad sciendum. *Tertio,* quia unicuique rei desiderabile est, ut suo principio coniungatur; in hoc enim uniuscuiusque perfectio consistit . . Substantiis autem separatis, quae sunt principia intellectus humani, et ad quae intellectus humanus se habet ut imperfectum ad perfectum, non coniungitur homo nisi per intellectum: unde et in hoc ultima hominis felicitas consistit. Et ideo naturaliter homo desiderat scientiam. Thom. in Arist. Metaph. libr. 1. lect. 1, post init.

249. (S. **259.**) Tantus est innatus in nobis cognitionis amor et scientiae, ut nemo dubitare possit, quin ad eas res hominum natura nullo emolumento invitata rapiatur. Videmusne, ut pueri ne verberibus quidem a contemplandis rebus perquirendisque deterreantur? ut pulsi requirant, et aliquid scire se gaudeant? ut aliis narrare gestiant? ut pompa, ludis atque eiusmodi spectaculis teneantur, ob eamque rem vel famem et sitim perferant? Quid vero? qui ingenuis studiis atque artibus delectantur, nonne videmus eos nec valetudinis, nec rei familiaris habere rationem? omniaque perpeti, ipsa cognitione et scientia captos? et cum maximis studiis et laboribus compensare eam, quam ex discendo capiunt, voluptatem? . . . Ipsi quaeramus a nobis, . . quid historia delectet, quam solemus persequi usque ad extremum: praetermissa repetimus, inchoata persequimur. Nec vero sum inscius, esse utilitatem in historia, non modo voluptatem. Quid quum fictas fabulas, e quibus utilitas nulla duci potest, cum voluptate legimus? Quid quum volumus nomina eorum, qui quid gesserint, nota nobis esse, parentes, patriam, multa praeterea minime necessaria? quid, quod homines infima fortuna, nulla spe rerum gerendarum, opifices denique, delectentur historia? maximeque eos videre possumus res gestas audire et legere velle, qui a spe gerendi absunt, confecti senectute. Quocirca intelligi necesse est, in ipsis rebus, quae discuntur et cognoscuntur, invitamenta esse, quibus ad discendum cognoscendumque moveamur. Cic. de fin. l. 5. c. 18. 19.

250. (S. **267** und **268.**) Quid sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi sit, quomodo existat, atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quomodo simul latera, os, venas, vultum, oculos occupet, viderit Democritus. Neque enim ad hunc sermonem hoc pertinet, et si pertineret, nescire me tamen id non puderet, quod ne ipsi quidem illi scirent, qui pollicerentur. Locus autem, et regio quasi ridiculi, *turpitudine et deformitate quadam continetur;* haec enim ridentur, vel sola, vel maxime, quae notant

et designant turpitudinem aliquam non turpiter. Cic. de orat. 2. c. 58. n. 235. 236.

251. (S. **267.**) Τοῦ αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικὸν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόςωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. Arist. de arte poet. ed. Buhle c. 6. vulg. 5. n. 1.

252. (S. **269.**) Ὁμοίως δὲ καὶ, ἐπεὶ ἡ παιδιὰ τῶν ἡδέων καὶ πᾶσα ἄνεσις, καὶ ὁ γέλως τῶν ἡδέων. Arist. Rhet. 1. c. 11. n. 29.

253. (S. **269.**) Oportet quod fatigatio animalis solvatur per animae quietem. Quies autem animae est delectatio . . Et ideo oportet remedium contra fatigationem animalem adhiberi per aliquam delectationem, intermissa intensione ad insistendum studio rationis . . . *Huiusmodi autem dicta vel facta, in quibus non quaeritur nisi delectatio animalis, vocantur ludicra vel iocosa.* Et ideo necesse est talibus interdum uti, quasi ad quandam animae quietem. Thom. S. 2. 2. p. q. 168. a. 2. c.

254. (S. **283.**) Naturae humanae constitutione pulchrum, quia propagatio, ut finis, ipsi proposita est, nobis unice placere. Addison (*Spectator* n. 413.) ap. Baldinotti, De Metaphysica gen. cap. 6. n. 292.

255. (S. **287.**) Aesthetica (theoria liberalium artium . .) est scientia cognitionis sensitivae. Baumgarten, Aesth. 1., bei Ritter S. 556. (Citirt 286.)

256. (S. **287.**) Baumgartens Aesthetica ist mir nicht zur Hand. Jene Definition findet man indeß überall gleichmäßig als die von ihm gegebene angeführt: so bei Krug (Aesth. §. 22.) und Ficker (Aesth. §. 1.), in dem „großen Conversations-Lexikon" von Meyer, und dem Kirchen-Lexikon von Wetzer und Welte (1. Aufl.), Art. Aesthetik. In seiner Metaphysik (§. 662.) sagt Baumgarten in voller Uebereinstimmung damit: „Perfectio phaenomenon, sive (perfectio) gustui latius dicto observabilis, est *pulchritudo.*" Zum unzweideutigen Verständniß dieses Satzes beachte man noch den folgenden: „*Gustus* significatu latiori est iudicium sensitivum, id est facultas *sensitiva* quae perfectionem imperfectionemque rerum percipit." (Metaph. §. 606. 607.)

257. (S. **293.**) Παρθένος εὐειδὴς μὲν, οὐχ' ὡραία δὲ, ἀληθινοῦ καὶ ἀρχαίου γέμουσα κάλλους . . . Themist. orat. 22. al. 3. *de amicitia,* ed. Harduin. (Paris. 1684.) pag. 281 A.

Die Interpunction der eben angeführten Stelle ist übrigens bei Petavius und Harduin zweifellos unrichtig; ich habe dieselbe gegeben nach E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, 1. S. 230.

258. (S. **294.**) Fit igitur, ut pulchrum universaliter consistat in quodam perfectionum rei ordine et dispositione interna . . Hinc fit, quod pulchrum dicatur convenienter ad intellectum et cognitionem: huius enim est, in ordine delectari, sicut appetitus delectatur in bono. Tolet. Enarrat. in S. Thomae Summ. 1. p. q. 5. a. 4. vers. fin. (Romae 1869.) p. 101. 102.

259. (S. **294.**) Or, comme dit excellemment l'angelique S. Thomas, après le grand S. Denys, la beauté et la bonté, bien qu'elles ayent quelque convenance, ne sont pas neantmoins une mesme chose; car le bien est ce qui plaist à l'appetit et volonté, le beau ce qui plaist à l'entendement et à

la cognoissance; ou, pour le dire autrement, le bon est ce dont la jouissance nous delecte, le beau ce dont la cognoissance nous agrée. Traité de l'amour de Dieu, l. 1. chap. 1. (Oeuvres choisies de S. François de Sales, éd. Perrodil, Paris 1843, t. 2. p. 15.)

Man beachte, daß Franz von Sales den Gedanken des heiligen Thomas, „de ratione boni est, quod *in eo quietetur appetitus*“ (Anmerkung n. 45), wiedergibt durch die Worte: „le bon est ce *dont la jouissance nous delecte*“. Wir haben früher (112. S. 152 f., vgl. die Anmerkung n. 160) gesagt, jener Ausdruck des heiligen Thomas könne nur diesen Sinn haben: „de ratione boni est, quod *in eius usu* quietetur appetitus“. Diese unsere Erklärung sehen wir somit hier durch Franz von Sales bestätigt: denn „usus“ ist eben das Nämliche wie „jouissance“.

260. (S. **295.**) Il bello, per mio avviso, non è altro in fatto, che una specie particolare di bene, il quale per l' eccellenza dell' esser suo cagiona o nell' occhio o nel intelletto cognizione dilettevole di se stessa. Pallavicini, Del bene l. 2. p. 1. c. 11.

261. (S. **295.**) La bellezza può definirsi, una forma che rende grato e dilettevole alle potenze conoscitive il soggetto in cui si ritrova. Rogacci, Dell' uno necessario p. 1. c. 27. n. 19.

262. (S. **300.**) La bellezza del oggetto non è bene al vagheggiatore in ragion di fine, ma *solo in ragion di mezzo,* cioè in quanto produce in lui la cognizion dilettevole. Pallavicini, Del bene l. 1. p. 2. c. 45.

263. (S. **307.**) Resta dunque dimostrato, che veramente la bellezza di un essere è la proprietà che esso ha di manifestare l' armonia secondo cui esso si compone. La scienza e la fede vol. 110. pag. 130.

264. (S. **307.**) Or è facile il conoscere, che ogni essere, qualunque esso sia, è fornito di una triplice proprietà:

1) tende a manifestarsi così come è in se stesso;

2) tende a manifestar l' armonia con cui è costituita la sua natura;

3) tende a comunicare agli altri la propria perfezione. La scienza e la fede vol. 110. p. 121.

265. (S. **309.**) La verità è la proprietà, per cui l' essere manifesta sè stesso e la sua natura; la bellezza poi è la proprietà, per cui l' essere manifesta l' armonia secondo cui esso si compone. La scienza e la fede vol. 111. pag. 306.

266. (S. **310.**) Quando le facoltà conoscitive conoscono quel vero, riposano in tal cognizione, essendo questa il loro termine; e il *piacere* che ne provano, aggiunge al *vero* il nome di *bello.* Taparelli, Ragioni del bello. (La Civiltà catt. ser. 4. vol. 6. p. 45.)

Il bello è certamente un bene, ma non è *il* bene; *è bene delle facoltà conoscitive,* ma non delle appetitive. Taparelli l. c. p. 44.

Anche il bello è un bene, essendo il bene *delle facoltà intuitive.* Taparelli, l. c. (La Civiltà catt. ser. 4. vol. 7. p. 308.)

267. (S. **311.**) Siccome poi la facoltà conoscitiva nell' uomo è doppia, cioè intellettiva e sensitiva, dobbiam dire che coll' una e coll' altra si può

percepire il bello: cioè bisogna dire che mediante la facoltà sensitiva noi percepiamo *il bello sensibile,* e mediante la facoltà intellettiva noi conosciamo *il bello spirituale.* La scienza e la fede vol. 110. p. 448.

268. (S. **311.**) . . mentre in vece sono proprio i sensi, che percepiscono *la bellezza sensibile.* In fatti, sebbene si agiti tra i filosofi la quistione, se tutt' i nostri sensi sieno capaci di percepire la bellezza sensibile, è certo presso tutti, che i sensi della vista e dell' udito hanno percezione del bello fisico. La scienza e la fede vol. 114. p. 199.

269. (S. **312.**) Ma che cosa è l' armonia? *Armonia* non altro significa se non *accordo*, *ordine, proporzione,* o meglio *riduzione delle varie parti all' unità.* La scienza e la fede vol. 110. p. 442.

270. (S. **313.**) Pulchritudinem rei cuiuslibet intelligo sic, ut sit convenientia quaedam illius cum illa perfecta specie et exemplari, ad quod exigi natura sua postulat. Petav. de Deo l. 6. c. 8. n. 7.

271. (S. **313.**) Ad summum pulchrum ita definiri potest, ut sit id cuius cognitio ideo delectationem affert, quia exemplari suo ac formae primigeniae exacte respondet. Petav. l. c. n. 9.

272. (S. **314.**) Thomas von Aquin führt eine Definition der Wahrheit an, von Avicenna, die er billigt; dieselbe lautet so: „Veritas cuiuslibet rei est proprietas sui esse quod stabilitum est rei." (Thom. de verit. q. 1. a. 1. c.) Man vergleiche mit dieser Definition die Auffassung des Petavius von der Schönheit, wie sie namentlich in der ersten der zwei angeführten Stellen (n. 270) hervortritt: ergibt sich darnach zwischen dem Begriffe der Wahrheit und dem der Schönheit wohl ein Unterschied?

273. (S. **315.**) „Das Alterthum und die Neuplatoniker", lehrt Vischer, „haben das Schöne" (d. h. die Schönheit) „nicht gehörig vom Guten" (d. h. von der Gutheit) „unterschieden. Die Kirchenväter und das Mittelalter konnten der ganzen Geistesweise der Zeit gemäß eben so wenig jene Ablösung des Schönen von anderen Gebieten vornehmen, welche der Aesthetik erst das Leben gibt . . . . . Erst mit dem Eintritte der Schelling'schen Philosophie schöpft man wahre Luft. Seit seinem Auftreten ist ein System der Aesthetik erst möglich geworden. . . Mit dem Princip der absoluten Indifferenz oder der Einheit des Idealen und Realen war jene Kluft (zwischen den Sinnen und der Vernunft, zwischen Natur und Geist) überwunden, und das Schöne mit Einem Schritte wieder in seine Würde eingesetzt." (Vischer, Ueber das Erhabene und Komische, S. 1. 2. 10. 12.)

Was ist also „das Schöne" in dieser seiner „wiedererlangten Würde"?

Es ist „die Idee in der Form begränzter Erscheinung. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre. Es kann" (nach weiterer Entwickelung) „bestimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchsten Guts durch einen Schein. Das (schöne) Individuum erscheint jedem Zusammenhange entnommen, welcher die reine Gegenwart der Idee in ihm trübte; darum darf die Gestalt desselben nicht nach ihrer innern Mischung und Structur, sondern nur nach der Totalwirkung derselben, wie sie auf der Oberfläche erscheint, in Betracht kommen: nur diese, vom Durchmesser abgelöst, nur der Aufriß, nicht der Durchschnitt. Es kömmt nur darauf

an wie der Körper aussieht, er ist umgewandelt in reinen Schein. Das Schöne ist also reines Formenwesen."

„Wenn demnach das Wesen des Schönen nichts anderes ist als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit, aber nicht in ihrer Allgemeinheit, sondern zur vollendeten Erscheinung heraustretend im Einzelnen, so erhellt nunmehr der wesentliche Unterschied in der Einheit des Schönen und Guten. Das Gute ist die Thätigkeit, welche jene Einheit als noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten strebt, und ruht also auf der Voraussetzung des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Auf diesem Standpunkte des Sollens kann nicht wie im Schönen danach gefragt werden, wie die Erscheinung aussehe. Im Schönen" dagegen „kommt es darauf an wie die Sache aussieht. .. Das Gute ist im Schönen aufgehoben im Sinne von tollere und conservare: dasjenige an ihm wodurch es ein Besonderes und von der Welt der Formen Verschiedenes ist, erlischt." (Vischer, Aesthetik 1. §. 14. 53—56. 59, 2.)

274. (S. **317.**) Est natura per locos et tempora mutabilis, ut corpus. Et est natura per locos nullo modo, sed tamen per tempora etiam ipsa mutabilis, ut anima. Et est natura quae nec per locos nec per tempora mutari potest; hoc Deus est. Quod hic insinuavi quoquo modo mutabile, creatura dicitur; quod immutabile, Creator. Quum autem omne quod esse dicimus, in quantum manet dicamus et in quantum unum est, *omnis* porro *pulchritudinis forma unitas sit*: vides profecto in ista distributione naturarum, quid summe sit; quid infime, et tamen sit; quid medie, maiusque infimo, et minus summo sit. Summum illud est ipsa beatitas; infimum, quod nec beatum esse potest nec miserum; quod vero medium, vivit inclinatione ad infimum misere; conversione ad summum beate vivit. Qui Christo credit, non diligit infimum, non superbit in medio, atque ita summo inhaerere fit idoneus: et hoc est totum quod agere iubemur, monemur, accendimur. Aug. epist. 18. al. 63. ad Coelestin. n. 2.

275. (S. **320.**) Pulchrum per se ipsum consideratur atque laudatur, cui turpe ac deforme contrarium est. Aptum vero (die Angemessenheit), cui ex adverso est ineptum, quasi religatum pendet aliunde, nec ex semetipso, sed ex eo cui connectitur iudicatur. Aug. ep. 138. al. 5. ad Marcellin. n. 5.

276. (S. **324.**) (Illae artes) quae ordinantur ad opera per corpus exercita, sunt quodammodo serviles, in quantum corpus serviliter subditur animae, et homo secundum animam est liber. Thom. S. 1. 2. p. q. 57. a. 3. ad 3.

Die hier ausgesprochene Ansicht über den Ursprung der Bezeichnung (ars *libera* und *servilis*) können wir dahingestellt seyn lassen; man hat darüber schon genug verhandelt. Vgl. z. B. Krug, Aesth. §. 59. Anmerk. 1.

277. (S. **329.**) Omnium rerum atque artium primitiae atque, ut ita dicam, flos delibatus Deo debentur. Et totius poeseos (quae quasi divinior quaedam eloquentia est, et velut lingua angelorum) non alius usus potior et olim creditus fuit inter ipsa artis incunabula, et nunc quoque videri debet, quam hymnos canere et Dei laudes quam exquisitissime celebrare. Idem de musica iudicari debet quae poeseos soror gemella est; et non alia in re excellentes architecti artem suam, principes magnificentiam, rectius ostentant, quam in templis aut basilicis, aliisque operibus quae ad honorem Dei et pias causas destinentur, exstruendis atque procurandis. Leibnit. System. Theologic. ed. Lacroix (Lutet. Paris. 1845.) p. 47.

278. (S. 330.) Ἡ μὲν οἰκεία ἡδονὴ ἐξακριβοῖ τὰς ἐνεργείας, καὶ χρονιωτέρας καὶ βελτίους ποιεῖ. Arist. Ethic. Nicom. l. 10. c. 5.

279. (S. 333.) Hoc tibi dictum
Tolle memor: certis medium et tolerabile rebus
Recte concedi: consultus iuris et actor
Causarum mediocris abest virtute diserti
Messalae, nec scit quantum Cascellius Aulus;
Sed tamen in pretio est; *mediocribus esse poetis*
Non homines, non Dî, non concessere columnae.
Ut gratas inter mensas symphonia discors,
Et crassum unguentum, et Sardo cum melle papaver
Offendunt; poterat duci quia coena sine istis:
Sic animis natum inventumque poema iuvandis
Si paulum a summo decessit, vergit ad imum.
Hor. ep. ad Pisones v. 367. sqq.

Die Uebersetzung haben wir nach Wieland gegeben.

280. (S. 334.) Κεῖται δ' ἡμῖν, τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος. Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 8. vulg. 7. n. 2.

281. (S. 345.) Phidias diis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo maiestas operis deum aequavit. Quintil. Instit. orat. 12. c. 10. n. 9.

282. (S. 360.) Erasmus verurtheilt auf das Schärfste die Anschauung jener Gelehrten, welche, wo es sich um die Darstellung übernatürlicher Wahrheiten handelte, an die Stelle der von den Kirchenschriftstellern ausgebildeten Sprache jene des goldenen Zeitalters der lateinischen Literatur gesetzt sehen wollten. Und um den Widersinn dieser Forderung greifbar hervortreten zu lassen, gibt er zunächst den folgenden Satz:

Iesus Christus, Verbum et Filius aeterni Patris, iuxta prophetias venit in mundum, ac factus homo, sponte se in mortem tradidit, ac redemit Ecclesiam suam, offensique Patris iram avertit a nobis eique nos reconciliavit, ut per gratiam fidei iustificati et a tyrannide diaboli liberati, inseramur Ecclesiae, et in Ecclesiae communione perseverantes, post hanc vitam consequamur regnum coelorum.

In der classischen Sprache Roms ausgedrückt, fährt Erasmus dann fort, müßte dieser Satz etwa so lauten:

Optimi maximique Iovis Interpres ac Filius, Servator Rex, iuxta vatum responsa ex Olympo devolavit in terras, et hominis assumpta figura, sese pro salute Reipublicae sponte devovit Diis manibus; atque ita Rempublicam suam asseruit in libertatem, ac Iovis Optimi maximi vibratum in nostra capita fulmen restinxit, nosque cum illo redegit in gratiam, ut persuasionis munificentia ad innocentiam reparati, et a sycophantis dominatu manumissi, cooptemur in civitatem, et in Reipublicae societate perseverantes, quum fata nos evocarint ex hac vita, in Deorum immortalium consortio rerum summa potiamur.

Wer zu urtheilen versteht, der dürfte diesen Beweis ohne Zweifel schlagend

finden. Das im J. 1853 zu Amiens gehaltene Provincialconcil von Rheims sprach darum mit vollem Rechte den Satz aus: Opinio, qua uti *barbara* despicitur lingua illa, quae apud excellentissimos Patres usitata, ab ipsa Ecclesiae liturgia est consecrata, reiicienda est uti *non minus a decentia quam a veritate abhorrens,* et in sanctam Ecclesiam contumeliosa. Acta et decr. Conc. Prov. Rhemens. in civitate Ambianensi (Ambiani 1853) pag. 59. (Bei D'Avanzo, Lettera intorno all' insegnamento misto degli autori classici cristiani e pagani. Torino, Marietti, 1875, pag. 16. 37.)

283. (S. **364.**) Le véritable beau, le beau idéal de tous les arts liberaux, ne se trouve que dans la haute sphère du culte, de la langue, des idées, des sentimens et des images de la religion. Maury, Essay sur l'éloquence de la chaire, 1, XXI.

284. (S. **388.**) In imaginum sacro usu omnis lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur. Conc. Trid. Sess. 25. *De invocatione et veneratione et reliquiis Sanctorum et sacris imaginibus.*

285. (S. **388.**) Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, . . arceant. Conc. Trid. Sess. 22. *Decr. de observand. et evitand. in celebrat. Missae.*

286. (S. **411.**) „Die Fornarina in der Gallerie Barberini ist wahrscheinlich identisch mit der ‚donna nuda ritratta dal vivo, mezza figura di Raffaele', welche sich im Jahre 1595 im Besitze der Gräfin von Santa Fiora in Rom befand. In der ‚Nota delli musei, librerie, galerie', Rom 1664. S. 9, wird das Bildniß im Pal. Barberini bereits als Geliebte Raffaels angeführt: ‚il ritratto di Clemente VII. giovanetto, et *l'altro della innamorata di Raffaele d' Urbino,* ambedue di sua mano'." Springer, S. 509. (Cit. 408.)

287. (S. **412.**) Fuit et Arellius Romae celeber paulo ante divum Augustum: nisi flagitio insigni corrupisset artem, semper alicuius feminae amore flagrans, et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine. Itaque in pictura eius scorta numerabantur. Plin. Natural. Hist. l. 35. c. 37.

288. (S. **449.**)

Centuriae seniorum agitant expertia frugis;
Celsi praetereunt austera poemata Rhamnes:
Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.
Hic meret aera liber Sosiis; hic et mare transit,
Et longum noto scriptori prorogat aevum.

Horat. ad Pison. v. 341. sqq.

289. (S. **416.**)

Ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν, ἐτύμοισιν ὁμοῖα·
Ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα μυθήσασθαι.

Hesiod. de Generat. deor. v. 27. 28.

290. (S. **421.**) „Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas".
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim:

Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
Hor. ep. ad Pison. v. 9. sqq.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris,
Nec, quodcunque volet, poscat sibi fabula credi,
Neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo.
Ibid. v. 338. sqq. (Die Uebersetzung nach Wieland.)

291. (S. **430.**)
Tu, quid ego, et populus mecum desideret, audi.
Si plausoris eges aulaea manentis, et usque
Sessuri, donec cantor, Vos plaudite, dicat:
Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.
Hor. ad Pisones v. 153. sqq.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Intererit multum, Davusne loquatur an herus:
Maturusne senex, an adhuc florente iuventa
Fervidus; an matrona potens, an sedula nutrix;
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli;
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.
Hor. l. c. v. 112. sqq.

292. (S. **431.**)
Si quid inexpertum scenae committis, et audes
Personam formare novam, servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
Difficile est proprie communia dicere.
Hor. ep. ad Pis. v. 125. sqq.

293. (S. **434.**)
Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge.
Scriptor honoratum si forte reponis Achillem,
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Iura neget sibi nata, nihil non arroget armis;
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
Hor. ad Pison. v. 119. sqq.

294. (S. **443.**) Ἐποποιΐα δὴ, καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ, καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη, καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μίμησις τὸ σύνολον. Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 2. vulg. 1. n. 1.

295. (S. **443.**) „ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις". Arist. l. c. n. 4.

296. (S. **444.**)
Respicere exemplar vitae morumque iubebo
Doctum *imitatorem,* et *veras* hinc ducere voces.
Hor. ad Pis. v. 317.

297. (S. **444.**) Eum enim (Eupompum) interrogatum, quem sequeretur

antecedentium, dixisse, demonstrata hominum multitudine, *naturam ipsam imitandam esse,* non artificem. Plin. Natural. Histor. 34. c. 19. n. 6.

298. (S. **445.**) Τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ᾽ ἂν φύσις εἶναι δοκῇ. Longin. de sublimit. sect. 22.

299. (S. **445.**) Wir können hierher die folgenden Worte des heiligen Thomas ziehen, obgleich sie dem Zusammenhange nach zunächst einen andern Gegenstand betreffen: In his quae fiunt a natura, et arte, eodem modo operatur ars, et per eadem media, quibus et natura: . . . unde et ars dicitur imitari naturam. De verit. q. 11. a. 1. c.

300. (S. **470.**) Μωσικὰ δὲ, καὶ ἁ ταύτας ἁγεμὼν φιλοσοφία, ἐπὶ τᾷ τᾶς ψυχᾶς ἐπανορθώσει ταχθεῖσαι ὑπὸ θεῶν τε καὶ νόμων, ἐθίζοντι καὶ πείθοντι, τὰ δὲ καί ποτ᾽ ἀναγκάζοντι, τὸ μὲν ἄλογον τῷ λογικῷ πείθεσθαι· θυμὸν μὲν πρᾶον εἶμεν, ἐπιθυμίαν δὲ ἐν ἀρεμήσει, ὡς μὴ δίχα λόγου κινέεσθαι, μηδὲ μὰν ἀτρεμίζειν τῷ νῷ ἐκκαλεομένῳ ἢ ποτὶ ἔργα ἢ ποτὶ ἀπολαυσίας. Tim. Locr. bei F. L. Stolberg, „Die Insel", I. Buch, Schluß. (Bd. 3. S. 261.)

301. (S. **477.**) Quam aliam ob causam legimus vel audimus historias, quam ut imagines earum in memoria nostra depingantur? Sed eae quum admodum fluxae sint, nec semper distinctae satis et lucidae, pro magno Dei munere ars pingendi sculpendique habenda est, quo imagines durabiles nanciscimur quibus res accuratissime et vivacissime, addo et pulcherrime exprimuntur, quarum inspectione, (quum originalia semper consulere non liceat,) imagines internae renoventur, et, quasi sigillo cerae applicato, profundius menti imprimantur. Et quum tam excellens sit usus imaginum, ubinam quaeso rectius adhibebitur, quam ubi maxime utile est imagines memoriae nostrae durabilissimas atque efficacissimas esse, hoc est, in negotio pietatis ac divini honoris? Praesertim quum supra monuerimus, *omnium artium et scientiarum (adeoque et picturae) usum in colendo Deo potissimum elucere debere.* Leibnit. pag. 50. (Cit. 916. n. 277.)

302. (S. **481.**) Noi siamo per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera, delle cose miraculose, operate per virtù e in virtù della santa fede. Gaye, Carteggio d'artisti, tom. 2. p. 1. Bei Lasaulx, S. 270. (Cit. 338.)

Das angeführte Statut gehört dem Jahre 1355 an. Die Satzungen der Malerzunft zu Siena „enthalten Vorschriften voll bewunderungswürdiger Weisheit für die Werke der Künstler und für die Ehre der Kunst". (Chavin de Malan, Geschichte der heiligen Katharina von Siena.)

303. (S. **482.**)

Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum; versiculos nihil necesse est,
Qui tum denique habent salem et leporem,
Si sunt molliculi, ac parum pudici,
Et, quod pruriat, incitare possunt:
Non dico pueris, sed his pilosis,
Qui duros nequeunt movere lumbos.

Catull. carm. 16. v. 5—11.

304. (S. **486.**) Ad quem accedentes, lapidem vivum, ab hominibus qui-

dem reprobatum, a Deo autem electum et honorificatum, et ipsi tamquam lapides vivi superaedificamini, domus spiritualis. 1. Petr. 2, 4. 5.

. . ut scias, quomodo oporteat te in domo Dei conversari, quae est Ecclesia Dei vivi, columna et firmamentum veritatis. 1. Tim. 3, 15.

Christus vero tamquam filius in domo sua; quae domus sumus nos, si fiduciam et gloriam spei usque ad finem firmam retineamus. Hebr. 3, 6. cfr. 10, 21.

Ergo iam non estis hospites et advenae, sed estis cives sanctorum et domestici Dei: superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Iesu. Eph. 2, 19. 20.

305. (S. **487.**) Ecclesiarum alia est corporalis, in qua videlicet divina officia celebrantur; alia spiritualis, quae est fidelium collectio. . . Ecclesia autem materialis spiritualem designat. Durand. Rat. div. offic. 1. c. 1. 1. n. 1. 2.

Siquidem Ecclesia materialis, in qua populus ad laudandum Deum convenit, sanctam significat Ecclesiam, quae in coelis vivis ex lapidibus construitur. Durand. l. c. 1. c. 1. n. 9.

306. (S. **487.**) Regulariter hoc Sacramentum (Eucharistia) celebrari debet in domo, *per quam significatur Ecclesia,* secundum illud 1. Tim. 3, 15.: Ut scias, quomodo oporteat te in domo Dei conversari, quae est Ecclesia Dei vivi. Thom. S. 3. p. q. 83. a. 3. ad 1.

Domus in qua hoc Sacramentum celebratur, *Ecclesiam significat* et ecclesia nominatur. Thom. l. c. ad 2.

307. (S. **487.**) Omnipotentem Deum, fratres carissimi, *in cuius domo* multae sunt mansiones, supplices deprecemur . . . Pont. rom. *de bened. et impos. primar. lapid. pro Eccl. aedif.*

308. (S. **487.**) Deus, qui ex omnium cohabitatione Sanctorum *aeternum* Maiestati tuae condis *habitaculum* . . . Pont. rom. l. c.

309. (S. **487.**) Ambulate Sancti Dei, ingredimini in *civitatem* Domini. Pont. Rom. *de Eccl. Dedic.*

310. (S. **487.**) Lapides pretiosi omnes muri tui, et turres Ierusalem gemmis aedificabuntur. Pont. Rom. l. c.

311. (S. **488.**) Haec est Ierusalem, civitas illa magna coelestis, ornata tamquam sponsa Agni: quoniam tabernaculum facta est, Alleluia. Portae eius non claudentur per diem, nox enim non erit in ea. Pontif. Rom. l. c.

312. (S. **488.**) Plateae tuae, Ierusalem, sternentur auro mundo, Alleluia, et cantabitur in te canticum laetitiae, Alleluia: et per omnes vicos tuos dicetur ab universis, Alleluia, Alleluia. Luce splendida fulgebis, et omnes fines terrae adorabunt te. Pont. Rom. l. c.

313. (S. **488.**) Terribilis est locus iste: hic domus Dei est, et porta coeli: et vocabitur aula Dei. Missal. Rom. *In dedicat. Eccl.* Intr. Cfr. Ant. ad Magn. in 2. Vesp., et Gen. 28, 12—19.

314. (S. **488.**) Deus, qui de vivis et electis lapidibus aeternum Maiestati tuae praeparas habitaculum . . Missal. Rom. *In annivers. dedic. Eccl.* Postcomm.

315. (S. 489.) Coelestis Urbs Ierusalem,
Beata pacis visio,
Quae celsa de viventibus
Saxis ad astra tolleris,
Sponsaeque ritu cingeris
Mille Angelorum millibus.

O sorte nupta prospera,
Dotata Patris gloria,
Respersa Sponsi gratia,
Regina formosissima,
Christo iugata Principi,
Coeli corusca Civitas.

Hic margaritis emicant,
Patentque cunctis ostia
Virtute namque praevia
Mortalis illuc ducitur,
Amore Christi percitus
Tormenta quisquis sustinet.

Scalpri salubris ictibus,
Et tunsione plurima,
Fabri polita malleo
Hanc saxa molem construunt,
Aptisque iuncta nexibus
Locantur in fastigio.

Brev. Rom. in Dedic. Eccl. ad Vesp.

316. (S. 490.) In quo omnis aedificatio constructa crescit in templum sanctum in Domino; in quo et vos coaedificamini in habitaculum Dei in Spiritu. Eph. 2, 21. 22. (cfr. n. 304.)

Ecclesiae duae potissimum sunt partes: quarum altera triumphans, altera militans vocatur . . . Neque ideo tamen duas esse Ecclesias censendum est: sed eiusdem Ecclesiae, ut antea diximus, partes duae sunt, quarum una antecessit, et coelesti patria iam potitur; altera indies sequitur, donec aliquando cum Salvatore nostro coniuncta in sempiterna felicitate conquiescat. Catech. Rom. part. 1. cap. 10. n. 5.

317. (S. 490.) Alto ex Olympi vertice
Summi Parentis Filius,
Ceu monte desectus lapis
Terras in imas decidens,
Domus supernae et infimae
Utrumque iunxit angulum.

Brev. Rom. in Dedic. Eccl. ad Laud. (Es ist eine weitere Strophe des vorher, n. 315, angeführten Hymnus.)

318. (S. 505.) Forma exaedificandae ecclesiae quum multiplex esse possit, ad eam sane deligendam, pro situs ratione proque aedificationis amplitudine, architecti periti consilium Episcopus adhibere debebit. At vero illa huius aedificii ratio, *iam inde ab Apostolicis fere usque temporibus ducta, potior est, quae crucis formam exhibet,* ut plane ex sacris basilicis Romanis

ad eum modum exstructis perspicitur. Illa porro aedificii rotundi species olim idolorum templis in usu fuit; sed minus usitata in populo christiano. Ecclesia igitur omnis, ac illa praesertim quae insignem structurae speciem requirit, ita exaedificanda potius erit, ut crucis instar sit; quae quum multiplex, tum oblonga esse potest; haec in frequentiori usu, reliquae minus usitatae sunt. Ea igitur quae crucis oblongae similitudinem praesefert aedificatio, ubi potest, in omni ecclesia, vel cathedrali vel collegiata vel parochiali, quae exstruenda est, servetur. Ubi vero situs de consilio architecti aliam potius quam longam aedificii formam postulat, ad illius praescriptum modum, Episcopi iudicio comprobatum, eiusmodi structura ecclesiae fieri poterit. Acta synodalia Eccl. Mediolanen. p. II. (Brixiae 1603.) *Instruct. fabricae ecclesiast.* lib. 1. c. 2. pag. 297. s.

319. (S. **507.**) Ac per hoc illa una femina non solum spiritu, verum etiam corpore, et mater est et virgo. Et mater quidem spiritu non Capitis nostri, quod est ipse Salvator, ex quo magis ipsa spiritualiter nata est: quia omnes qui in eum crediderint, in quibus et ipsa est, filii sponsi appellantur (Matth. 9, 15); sed *plane mater membrorum eius, quod nos sumus: quia cooperata est caritate, ut fideles in Ecclesia nascerentur,* quae illius Capitis membra sunt; corpore vero ipsius Capitis mater. Aug. de sancta virginitate, c. 6. n. 6.

320. (S. **515.**) Ὅτι δὲ σταυρὸς ἐν τῷ Τ ἔμελλεν ἔχειν τὴν χάριν, λέγει καὶ τοὺς τριακοσίους. Δηλοῖ οὖν . . ἐν ἑνὶ (γράμματι) τὸν σταυρόν. Barn. Epist. cath. cap. 9. vers. fin.

Gedeon elegit *trecentos* viros ad praelium, ut ostenderet, non in numero multitudinis, sed in sacramento crucis mundum ab incursu gravium hostium liberandum. *Trecenti* enim in graeca T *similitudinem crucis ostendunt.* Aug. serm. 108. de temp.

Sed sicut ille (Abraham) non multitudine nec virtute legionum, sed iam tum *in sacramento crucis, cuius figura per literam graecam* T *numero trecentorum exprimitur,* adversarios principes debellavit; cuius mysterii virtute, *trecentis* in longum texta cubitis, superavit arca diluvium, ut nunc Ecclesia hoc saeculum supernavigat: ita et nos, non nostris opibus aut viribus freti, sed unica Crucifixi scientia, elevemus ad ipsum oculos nostros, ut „mirificet super nos misericordias suas, qui salvos facit sperantes in se". Paulin. Nolan. Epist. 24. n. 23.

Cfr. Tertull. adv. Marcion. l. 3. c. 4. Ambros. de fide ad Gratian. Prolog. De Abraham l. 1. c. 3. In Luc. l. 6. c. 7.

321. (S. **518.**) „Hanc basilicam *in honorem sanctae et victoriosissimae Crucis* . . . institutam," — „hanc ecclesiam quam . . *in honorem sanctae Crucis* et memoriam sancti tui N. consecramus" — diese und ähnliche Formeln kehren im römischen Pontificale (De ecclesiae dedicatione) mehrmals wieder.

322. (S. **534.**) De ratione imaginis est similitudo. Non tamen quaecunque similitudo sufficit ad rationem imaginis, sed similitudo quae est in specie rei, vel saltem in aliquo signo speciei. Signum autem speciei in rebus corporeis maxime videtur esse figura. Videmus enim quod diversorum animalium secundum speciem, sunt diversae figurae, non autem diversi colores. Unde si depingatur color alicuius rei in pariete, non dicitur esse imago, nisi

depingatur figura. Sed neque ipsa similitudo speciei sufficit vel figurae: sed requiritur ad rationem imaginis origo; quia, ut Augustinus dicit in lib. 83 Quaestionum, quaest. 74. post init., *unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum.* Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex alio procedat, simile ei in specie, vel saltem in signo speciei. Thom. S. 1. p. q. 35. a. 1. c.

323. (S. **534.**) Daß die *ratio originis,* welche Thomas fordert, zwischen dem Original und dem Nachbild immer besteht, ist offenbar. Thomas selbst drückt jenes Verhältniß der „origo qua (imago) ex alio procedat", sowohl in der angeführten Stelle aus dem heiligen Augustin als anderswo, auch so aus: *quod sit (imago) ex alio expressa.* S. 1. p. q. 93. a. 1. c.

324. (S. **536.**) Ἔστιν οὖν ἡ τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, .. δρώντων, καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας ... Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. 7. vulg. 6. n. 2.

325. (S. **537.**) Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα. Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν ἑξαμέτρῳ μιμητικῆς, κ. τ. λ. Arist. l. c. cap. 24. vulg. 23. n. 1.

326. (S. **537.**) Ἐν δὲ τῇ ἐποποιΐᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, κ. τ. λ. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο, κ. τ. λ. Περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων. Arist. l. c. cap. 25. vulg. 24. n. 4. 5. 6.

327. (S. **537.**) ... πράττοντες γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντες ἄμφω. Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντες. Arist. l. c. cap. 4. vulg. 3. n. 2.

328. (S. **566.**) Quonam mentem suam dirigens, vultum Iovis propemodum ex ipso coelo petitum eboris lineamentis esset amplexus. Valer. Max. l. 3. c. 7. „Externa" n. 4.

329. (S. **566.**)

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων.
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἀπεῤῥώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Il. 1, 528. sqq.

330. (S. **570.**)

Ἐκ ζωῆς με θεοὶ τεῦξαν λίθον· ἐκ δὲ λίθοιο
Ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.

F. Jacobs, Anthol. gr. tom. 4. p. 181.

331. (S. **571.**)

Excudent alii *spirantia* mollius aera,
Credo equidem, *vivos* ducent de marmore *voltus,*
Orabunt causas melius, coelique meatus
Describent radio, et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes; pacisque imponere morem,
Parcere subiectis, et debellare superbos.

Virg. Aen. 6. v. 848. sqq.

332. (S. **583.**) Bei Apulejus heißt es: „palmulis in alternas digitorum vicissitudines connexis ubertim flebam"; und von der heiligen Scholastica schreibt

Gregor der Große: „insertas digitis manus super mensam posuit“. (Dial. 2. c. 33. Brev. Rom. 10. Febr. lect. 4.)

333. (S. **602.**) Effigies hominum non solebant exprimi, nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria, maximeque Olympiae: ubi omnium qui vicissent, statuas dicari mos erat. Eorum vero qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas *iconicas* vocant. Plin. Histor. Natural. 34. cap. 9.

334. (S. **604.**) Νοῦν χρὴ θεᾶσθαι, νοῦν· τί τῆς εὐμορφίας
ὄφελος, ὅταν τις μὴ φρένας καλὰς ἔχῃ;
Euripides ap. Stobaeum, Florileg. 66, 1.

335. (S. **608.**)

Τὰν Κνιδίαν Κυθέρειαν ἰδών, ξένε, τοῦτο μὲν εἴποις·
αὐτὰ καὶ θνατῶν ἄρχε καὶ ἀθανάτων.
Τὰν δ' ἐνὶ Κεκροπίδαις δορυθαρσέα Παλλάδα λεύσσων,
αὐδάσεις· ὄντως βουκόλος ἦν ὁ Πάρις. (Hermodor.)

Ἀφρογενοῦς Παφίης ζάθεον περιδέρκεο κάλλος,
καὶ λέξεις· αἰνῶ τὸν Φρύγα τῆς κρισέως.
Ἀτθίδα δερκόμενος πάλι Παλλάδα, τοῦτο βοήσεις·
ὡς βούτης ὁ Πάρις τήνδε παρετρόχασε.
Fr. Jacobs, Anthol. gr. tom. 1. pag. 193. tom. 4. pag. 168.

336. (S. **609.**) „τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν“.
Dionys. Halicarn. de Isocrate p. 542.
„τὸ μεγάλειον καὶ τὸ ἀκριβὲς ἅμα“. Demetr. de elocut. 14.

337. (S. **609.**) Singulari opere artificioque perfectum . . . propter eximiam pulchritudinem . . . Cic. De signis c. 33. n. 72.

338. (S. **609.**) Erat admodum amplum et excelsum signum cum stola; verumtamen inerat in illa magnitudine aetas atque habitus virginalis. Sagittae pendebant ab humero: sinistra manu retinebat arcum: dextra ardentem facem praeferebat. Cic. l. c. c. 34. n. 74.

339. (S. **629.**) Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui literas nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent. Greg. M. l. 9. epist. 105. ad Serenum Episc. Massilien. (p. 1006.)

Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus; quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui literas nesciunt . . . Hoc sollicite fraternitas tua admoneat, ut ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant, et in adoratione solius omnipotentis sanctae Trinitatis humiliter prosternantur. Greg. M. l. 11. epist. 13. ad eundem. (pag. 1100. sq.)

. . ut dum picturam illius (sc. Salvatoris nostri) vides, ad illum animo inardescas, cuius imaginem videre desideras . . Scio quidem, quod imaginem Salvatoris nostri non ideo petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem Filii Dei in eius amore revalescas. Greg. M. l. 9. epist. 52. ad Secundinum. (pag. 971.)

340. (S. **629.**) Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri, et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis: tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi· non solum, quia admonetur populus beneficiorum et munerum, quae a Christo sibi collata sunt, sed etiam, quia Dei per Sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur: ut pro iis Deo gratias agant, ad Sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant, excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit, anathema sit. Conc. Trident. Sess. 25. Decr. *de invocatione et veneratione et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus* (post med.).

341. (S. **631.**) Imagines porro Christi, Deiparae Virginis, et aliorum Sanctorum, *in templis praesertim* habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam . . . Conc. Trid. l. c. ante med.

342. (S. **636.**) Nam et ipsius Dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur: quae tamen una erat, quaecunque erat. Neque in fide nostra quam de Domino Iesu Christo habemus, illud salubre est quod sibi animus fingit, longe fortasse aliter quam res se habet, sed illud quod secundum speciem de homine cogitamus . . . Neque enim novimus faciem Virginis Mariae, ex qua ille, a viro intacta neque in ipso partu corrupta, mirabiliter natus est . . Credimus enim Dominum Iesum Christum natum de virgine quae Maria vocabatur. Quid sit autem virgo, et quid sit nasci, et quid sit nomen proprium, non credimus, sed prorsus novimus. Utrum autem illa facies Mariae fuerit, quae occurrerit animo quum ista loquimur aut recordamur, nec novimus omnino nec credimus. Itaque hic salva fide licet dicere, *forte talem habebat faciem, forte non talem; forte* autem *de Virgine natus est Christus,* nemo salva fide christiana dixerit. Aug. de Trinitate, 8. c. 4. 5. n. 7.

343. (S. **636.**) Iustin. Dial. cum Tryph. p. 181. 186. ed. Maurin. Tertullian. de carne Christi c. 9. contr. Iud. c. 14. Cypr. adv. Iud. l. 2. Clem. Al. Paedag. 3. c. 1. extr. Potter. 252. Strom. 6. c. 17. Potter. 818. Cyrill. Al. Glaphyr. in Exod. 1. n. 4. ed. Aubert. 250. Bas. in ps. 44. n. 4. 5.

Zwei dieser Zeugnisse, von Clemens und Basilius, haben wir im ersten Buche angeführt: N. 26. S. 43 und N. 82. S. 108.

344. (S. **637.**) Non quo divinitas Christi hominibus comparata formosior sit: haec enim non habet comparationem; sed absque passionibus Crucis, universis pulchrior est. Hier. epist. 65. al. 140. ad Principiam virg. n. 8.

345. (S. **674.**) Huic (supernaturali) divinae revelationi tribuendum quidem est, ut ea, quae in rebus divinis humanae rationi per se impervia non sunt, in praesenti quoque generis humani conditione ab omnibus expedite, firma certitudine et nullo admixto errore cognosci possint. Pius IX., sacro approbante Concilio, Const. *Dei Filius,* cap. 2. *De revelatione.*

346. (S. **675.**) Ex hoc *omnes gentes*, quoniam ab illa stirpe procreatae sunt, usque adeo *tenent insitum* pudenda velare, ut quidam barbari illas corporis partes nec in balneis nudas habeant, sed cum earum tegumentis lavent. Aug. de civit. Dei 14. c. 17. extr. Cfr. Herodot. 1. c. 10.

347. (S. 679.)

Τί δῆτα θνητοὶ τἄλλα μὲν μαθήματα
μοχθοῦμεν ὡς χρὴ πάντα καὶ μαστεύομεν,
πειθὼ δὲ, τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην,
οὐδέν τι μᾶλλον ἐς τέλος σπουδάζομεν,
μισθοὺς διδόντες μανθάνειν, ἵν' ἦν ποτε
πείθειν ἅ τις βούλοιτο, τυγχάνειν δ' ἅμα!
πῶς οὖν ἔτ' ἄν τις ἐλπίσαι πράξειν καλῶς;

Eurip. in Hecuba v. 814—820.

348. (S. 688.) Ergo, ut ad primum illud revertar, sit orator nobis is, qui, ut Crassus descripsit, *accommodate ad persuadendum possit dicere.* Cic. de orat. 1. c. 61. n. 260. Cfr. de invent. rhet. 1. c. 5. n. 6.

349. (S. 688.) Das ergibt sich z. B. aus den folgenden Worten, welche Cicero den Crassus sprechen läßt. Nihil dicam reconditum, nihil expectatione vestra dignum, nihil aut inauditum vobis, aut cuiquam novum. Nam principio illud, quod est homine ingenuo liberaliterque educato dignum, non negabo me ista *omnium communia et contrita* praecepta didicisse: Primum, oratoris officium esse, dicere ad persuadendum accommodate. Cic. de orat. 1. c. 31. n. 137.

350. (S. 688.) Nam quum eloquentiae sit universale officium, . . dicere apte ad persuasionem, finis autem, id quod intenderis, persuadere dicendo . . . Aug. de doctr. christ. 4. c. 25. n. 55.

351. (S. 689.) Persuadent enim dicendo, vel ducunt in id quod volunt, alii quoque, ut meretrices, adulatores, corruptores. Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

352. (S. 691.) Siquidem et Demosthenes, quid esset in toto dicendi opere primum, interrogatus, pronuntiationi palmam dedit, eidemque secundum ac tertium locum, donec ab eo quaeri desineret: ut eam videri posset non praecipuam, sed solam iudicasse. Quint. Inst. orat. 11. c. 3. init.

Actio, inquam, in dicendo una dominatur: sine hac summus orator esse in numero nullo potest; mediocris, hac instructus, summos saepe superare. Huic primas dedisse Demosthenes dicitur, quum rogaretur, quid in dicendo esset primum, huic secundas, huic tertias. Cic. de or. 3. c. 56. n. 213.

353. (S. 692.) Nos autem (contra Platonem) ponimus, Deum esse causam singularis, et quantum ad formam et quantum ad materiam. Ponimus etiam, quod per divinam providentiam definiuntur omnia singularia: *et ideo oportet nos* singularium *ponere ideas.* Thom. de verit. q. 3. art. 8. c.

Si loquamur de idea proprie, secundum quod est rei eo modo quo est in esse producibilis, sic *una idea respondet singulari, speciei et generi,* individuatis in ipso singulari: eo quod Socrates, homo, et animal, non distinguuntur secundum esse. Thom. l. c. ad 2.

Genera *non possunt habere ideam aliam ab idea speciei,* secundum quod idea significat exemplar: quia nunquam genus fit nisi in aliqua specie. Similiter etiam est *de accidentibus quae inseparabiliter concomitantur subiectum,* quia haec simul fiunt cum subiecto; accidentia autem quae superveniunt subiecto, specialem ideam habent. Thom. S. 1. p. q. 15. a. 3. ad 4.

354. (S. 692.) Malum cognoscitur a Deo non per propriam rationem,

sed per rationem boni: et ideo *malum non habet in Deo ideam,* neque secundum quod idea est exemplar, neque secundum quod est ratio. Thom. S. 1. p. q. 15. a. 3. ad 1. Cfr. de verit. q. 3. a. 4. *Utrum malum in Deo ideam habeat.*

355. (S. **694.**) Intueris enim iustitiam, qua nemo male utitur. Haec inter summa bona quae in ipso sunt homine, numeratur, omnesque virtutes animi quibus ipsa recta vita et honesta constat. Nam neque prudentia, neque fortitudine, neque temperantia male quis utitur: in his enim omnibus, sicut in ipsa etiam quam tu commemorasti iustitia, recta ratio viget, sine qua virtutes esse non possunt. *Recta autem ratione male uti nemo potest.* Ista ergo magna bona sunt: sed meminisse te oportet, non solum magna, sed etiam minima bona esse non posse, nisi ab illo a quo sunt omnia bona, hoc est Deo. Id enim superior disputatio persuasit, cui toties tamque laetus assensus es. Virtutes igitur *quibus recte vivitur, magna* bona sunt; species autem quorumlibet corporum, *sine quibus recte vivi potest, minima* bona sunt; potentiae vero animi *sine quibus recte vivi non potest, media* bona sunt. Virtutibus nemo male utitur; ceteris autem bonis, id est mediis et minimis, non solum bene, sed etiam male quisque uti potest. Et ideo virtute nemo male utitur, quia opus virtutis est bonus usus istorum, quibus etiam non bene uti possumus. Nemo autem bene utendo male utitur. Aug. de libero arbitr. 2. c. 18. 19. n. 50.

356. (S. **695.**) Quidam (dicendi facultatem) etiam pravitatem quandam artis, id est κακοτεχνίαν, nominaverunt. Quint. Inst. orat. 2. c. 15.

357. (S. **695.**) Orator simile tantum veri petit; non enim bona conscientia, sed victoria litigantis, est praemium. Quint. l. c.

358. (S. **696.**) Quum ergo sit in medio posita facultas eloquii, quae ad persuadenda seu prava seu recta valet plurimum: cur non bonorum studio comparatur, ut militet veritati, si eam mali ad obtinendas perversas vanasque causas in usus iniquitatis et erroris usurpant? Aug. de doctr. christ. 4. c. 2. n. 3.

359. (S. **696.**) Qui vero affluit insipienti eloquentia, tanto magis cavendus est, quanto magis ab eo in iis quae audire inutile est, delectatur auditor, et eum quoniam diserte dicere audit, etiam vere dicere existimat. Haec autem sententia nec illos fugit, qui artem rhetoricam docendam putarunt: fassi sunt enim, sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse numquam. Aug. de doctr. chr. 4. c. 5. n. 7.

Sicut autem cuius pulchrum corpus et deformis est animus, magis dolendus est, quam si deforme haberet et corpus: ita qui eloquenter ea quae falsa sunt dicunt, magis miserandi sunt, quam si talia deformiter dicerent. Quid est ergo, non solum eloquenter, verum etiam sapienter dicere, nisi verba in submisso genere sufficientia, in temperato splendentia, in grandi vehementia, veris tamen rebus, quas audiri oporteat, adhibere? Sed qui utrumque non potest, dicat sapienter quod non dicit eloquenter, potius quam dicat eloquenter quod dicit insipienter. Aug. de doctr. chr. 4. c. 28. n. 61.

360. (S. **696.**) Saepe et multum hoc mecum cogitavi, bonine an mali plus attulerit hominibus et civitatibus copia dicendi, ac summum eloquentiae studium. Nam quum et nostrae reipublicae detrimenta considero, et maxi-

marum civitatum veteres animo calamitates colligo, non minimam video per disertissimos homines invectam partem incommodorum. Quum autem res ab nostra memoria propter vetustatem remotas, ex literarum monumentis repetere instituo, multas urbes constitutas, plurima bella restincta, firmissimas societates, sanctissimas amicitias intelligo quum animi ratione, tum facilius eloquentia comparatas. Ac me quidem diu cogitantem, ratio ipsa in hanc potissimum sententiam ducit, ut existimem, sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse nunquam. Cic. de invent. rhet. l. 1. init.

361. (S. **699.**) Hinc discidium illud extitit quasi linguae atque cordis, absurdum sane et inutile et reprehendendum, ut alii nos sapere, alii dicere doceant. Cic. de orat. 3. c. 16. n. 61.

362. (S. 718.)

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus.

Hor. ad Pison. v. 180. s.

363. (S. **729.**) Nihil potest intrare in affectum, quod in aure, velut quodam vestibulo, statim offendit. Quint. ap. Blair lect. 13. p. 282.

364. (S. **729.**) Duae sunt igitur res quae permulceant aures, sonus et numerus. Cic. Or. c. 49. n. 163.

365. (S. **733.**) Quo quique (pedes) sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem ac mobilem. Quint. Inst. orat. 9. c. 4.

366. (S. **737.**) Οὐ σιωπῆς μόνον τὸ ἔργον, ἀλλὰ μεγέθους ἐστὶν ὁ Χριστιανισμός. Ignat. M. ad Rom. cap. 3. extr.

367. (S. **746.**)

Pange lingua gloriosi
Lauream certaminis,
Et super Crucis tropaeo
Dic triumphum nobilem:
Qualiter Redemptor orbis
Immolatus vicerit.

De parentis protoplasti
Fraude Factor condolens,
Quando pomi noxialis
In necem morsu ruit,
Ipse lignum tunc notavit,
Damna ligni ut solveret.

Hoc opus nostrae salutis
Ordo depoposcerat,
Multiformis proditoris
Ars ut artem falleret,
Et medelam ferret inde,
Hostis unde laeserat.

Quando venit ergo sacri
Plenitudo temporis,

Missus est ab arce Patris
Natus, orbis Conditor,
Atque ventre Virginali
Carne amictus prodiit.

Vagit infans inter arcta
Conditus praesepia;
Membra pannis involuta
Virgo Mater alligat,
Et Dei manus pedesque
Stricta cingit fascia.

Lustra sex qui iam peregit,
Tempus implens corporis,
Sponte libera Redemptor
Passioni deditus,
Agnus in Crucis levatur
Immolandus stipite.

Felle potus ecce languet;
Spina, clavi, lancea
Mite Corpus perforarunt:
Unda manat et cruor,
Terra, pontus, astra, mundus
Quo lavantur flumine.

Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis!
Silva talem nulla profert
Fronde, flore, germine;
Dulce ferrum, dulce lignum,
Dulce pondus sustinent.

Flecte ramos, arbor alta,
Tensa laxa viscera,
Et rigor lentescat ille
Quem dedit nativitas,
Et superni membra Regis
Tende miti stipite.

Sola digna tu fuisti
Ferre mundi victimam,
Atque portum praeparare
Arca mundo naufrago:
Quam sacer cruor perunxit
Fusus Agni corpore.

Sempiterna sit beatae
Trinitati gloria,
Aequa Patri Filioque,
Par decus Paraclito:

Unius Trinique nomen
Laudet universitas. Amen.
(Breviar. Rom. Dom. Passionis.)

Wir haben diesen Hymnus, hier wie in der Uebersetzung, nach der Fassung des römischen Breviers gegeben; Kayser (S. 412 ff. Cit. S. 377) gibt und übersetzt ihn (in ungebundener Redeform) in einer älteren Gestalt. Hinsichtlich der Deutung Eines Verses, der im Brevier und bei Kayser ganz übereinstimmt, können wir nicht umhin, eine Bemerkung zu machen.

Es ist der zweite Vers der neunten Strophe: Tensa laxa viscera. Kayser betrachtet das erste Wort, *tensa*, als den Imperativ eines Zeitwortes, *tensare* = geschäftig ausbreiten, *laxa* aber als Adjectiv, und übersetzt den Vers so: „Breite weich dein Markholz aus". Hefele, in einer Besprechung der ersten Auflage des Kayser'schen Buches, erklärt diese Uebersetzung für „ungenau". „Hier ist", setzt derselbe hinzu, „der Imperativ offenbar verschoben, und das Adjectiv zum Verbum gemacht, was wohl in einer gebundenen, aber nicht in einer ungebundenen Uebersetzung sich rechtfertigen läßt" (Theol. Quartalschrift, Tübingen 1867, S. 267). Kayser erklärt in der zweiten Auflage (S. 431 Note 3), dieser Bemerkung Hefele's „nicht beistimmen zu können". Meines Erachtens ist Hefele's Ansicht die einzig richtige.

Gegen Kayser spricht, neben anderen Rücksichten, insbesondere auch das Metrum. Der Regel nach soll der erste Fuß jeder Dipodie ein reiner Trochäus seyn. Es findet sich in dem Hymnus, wie ihn das Brevier gibt, nicht ein einziger Verstoß gegen diese Regel. Daraus folgt, daß die Redaction des Hymnus wie derselbe im Brevier steht, das Wort *tensa* als reinen Trochäus, mithin als Adjectiv betrachtete; denn als Imperativ genommen, wäre es ein Spondeus. Bei dem offenbaren Bestreben, den Text mit den Regeln der Metrik in vollen Einklang zu bringen, würde die Redaction, wenn sie wie Kayser das Wort *laxa* als Adjectiv, mithin nicht als Spondeus sondern als Trochäus betrachtet hätte, sicher dieses Wort an die Spitze des Verses gestellt, und dadurch in sehr einfacher Weise den Fehler gegen die Metrik vermieden haben.

Und derselbe Grund dürfte mit Recht auch in Rücksicht auf die ältere Fassung des Hymnus geltend gemacht werden, wenn man nicht annehmen will, der Verfasser habe die Regeln der Metrik absichtlich verletzt. Freilich steht der Fehler, in der älteren Fassung, an zwei anderen Stellen: in den Versen Dulce lignum *dulci* clavo in der achten Strophe, und *Miti* tendas stipite in der neunten; aber hier ließ er sich nicht, wie in Tensa laxa viscera, durch bloße Umstellung der Worte aufheben. An einer dritten Stelle dagegen, in der zweiten Strophe, wo es bei Kayser heißt *Morsu* morte corruit, haben nach Mone (Bd. 1. S. 133) zwei Handschriften, und nach Kayser selbst (S. 419 Note 2) eine dritte, die Lesart Morte morsu corruit, — eine Wortstellung die offenbar durch die Rücksicht auf die bezeichnete metrische Regel veranlaßt ist.

368. (S. **748.**) Δῆλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μυθῶν εἶναι δεῖ ποιητὴν, ἢ τῶν μέτρων. Arist. de arte poet. ed. Buhle cap. **10.** vulg. 9. n. 9.

369. (S. **758.**)

Sed qui pedestres fabulas socco premunt,
Ut quae loquuntur sumpta de vita putes,
Vitiant iambum tractibus spondaicis
Et in secundo et ceteris aeque locis,

Fidemque fictis dum procurant fabulis,
In metra peccant arte, non inscitia,
Ne sint sonora verba consuetudinis,
Paulumque rursus a solutis differant.
Terentian. Maur. de literis syllabis et metris, v. 2232 sqq.

370. (S. 771.) Exultet iam angelica turba coelorum: exultent divina mysteria: et pro tanti Regis victoria tuba insonet salutaris. Gaudeat et tellus tantis irradiata fulgoribus; et aeterni Regis splendore illustrata, totius orbis se sentiat amisisse caliginem. Laetetur et mater Ecclesia tanti luminis adornata fulgoribus, et magnis populorum vocibus haec aula resultet. Quapropter adstantes vos, fratres carissimi, ad tam miram huius sancti luminis claritatem una mecum, quaeso, Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis intra Levitarum numerum dignatus est aggregare, luminis sui claritatem infundens Cerei huius laudem implere perficiat. Per Dominum nostrum Iesum Christum Filium suum, qui cum eo vivit et regnat in unitate Spiritus sancti Deus, per omnia saecula saeculorum.

R. Amen.
V. Dominus vobiscum.
R. Et cum spiritu tuo.
V. Sursum corda.
R. Habemus ad Dominum.
V. Gratias agamus Domino Deo nostro.
R. Dignum et iustum est.

Vere dignum et iustum est, invisibilem Deum Patrem omnipotentem, Filiumque eius unigenitum, Dominum nostrum Iesum Christum, toto cordis ac mentis affectu et vocis ministerio personare. Qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit, et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit. Haec sunt enim festa Paschalia, in quibus verus ille Agnus occiditur, cuius sanguine postes fidelium consecrantur. Haec nox est, in qua primum patres nostros, filios Israel, eductos de Aegypto, Mare rubrum sicco vestigio transire fecisti. Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit. Haec nox est, quae hodie per universum mundum in Christo credentes, a vitiis saeculi et caligine peccatorum segregatos, reddit gratiae, sociat sanctitati. Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis Christus ab inferis victor ascendit. Nihil enim nobis nasci profuit, nisi redimi profuisset. O mira circa nos tuae pietatis dignatio! O inaestimabilis dilectio caritatis: ut servum redimeres, Filium tradidisti! O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem! O vere beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit! Haec nox est, de qua scriptum est: Et nox sicut dies illuminabitur: Et nox illuminatio mea in deliciis meis. Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat: et reddit innocentiam lapsis, et moestis laetitiam. Fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia.

Hic Diaconus infigit quinque grana incensi benedicti in Cereo in modum Crucis.

In huius igitur noctis gratia suscipe, sancte Pater, incensi huius sacrificium vespertinum, quod tibi in hac Cerei oblatione solemni, per ministrorum manus, de operibus apum sacrosancta reddit Ecclesia. Sed iam columnae huius praeconia novimus, quam in honorem Dei rutilans ignis accendit.

Hic Diaconus accendit Cereum cum una ex tribus candelis in arundine positis.

Qui licet sit divisus in partes, mutuati tamen luminis detrimenta non novit. Alitur enim liquantibus ceris, quas in substantiam pretiosae huius lampadis apis mater eduxit.

Hic accenduntur lampades.

O vere beata nox, quae exspoliavit Aegyptios, ditavit Hebraeos! Nox, in qua terrenis coelestia, humanis divina iunguntur! Oramus ergo te, Domine, ut Cereus iste in honorem tui nominis consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam indeficiens perseveret. Et in odorem suavitatis acceptus, supernis luminaribus misceatur. Flammas eius lucifer matutinus inveniat. Ille inquam Lucifer, qui nescit occasum. Ille, qui regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit. Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos omnemque clerum et devotissimum populum, una cum beatissimo Papa nostro N. et Antistite nostro N., quiete temporum concessa, in his Paschalibus gaudiis assidua protectione regere, gubernare et conservare digneris. Respice etiam ad devotissimum Imperatorem nostrum N., cuius tu, Deus, desiderii vota praenoscens, ineffabili pietatis et misericordiae tuae munere, tranquillum perpetuae pacis accommoda, et coelestem victoriam cum omni populo suo. Per eundem Dominum nostrum Iesum Christum Filium tuum: qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus sancti Deus: per omnia saecula saeculorum.

R. Amen. (Missal. Rom. in Sabbato sancto.)

371. (S. **771.**) R. Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: quando coeli movendi sunt et terra: dum veneris iudicare saeculum per ignem.

V. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira.

R. Quando coeli movendi sunt et terra.

V. Dies illa dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna, et amara valde.

R. Dum veneris iudicare saeculum per ignem.

V. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

R. Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda: quando coeli movendi sunt et terra: dum veneris iudicare saeculum per ignem.

(Ritual. Rom., *De exequiis.*)

372. (S. **780.**) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit animos tum contrahit. Cic. de leg. 2. c. 15. n. 38.

373. (S. **780.**) Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, quum ita cantantur, quam si non ita cantarentur; et omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Aug. Conf. 10. c. 33. n. 49.

374. (S. **793.**) Nec satiabar illis diebus, dulcedine mirabili considerare altitudinem consilii tui super salutem generis humani. Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suaviter sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas in cor

meum; et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis. Aug. Conf. 9. c. 6. n. 14. extr.

375. (S. **794.**) Per cantum quo quis studiose ad delectandum utitur, abstrahitur animus a consideratione eorum quae cantantur. Sed si aliquis cantet propter devotionem, attentius considerat quae dicuntur: tum, quia diutius immoratur super eodem: tum quia, ut Augustinus dicit in 10. Confess. cap. 33. a princ., „omnes affectus spiritus nostri pro sua diversitate habent proprios modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitantur". Et eadem etiam est ratio de audientibus; in quibus etsi aliqui non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei: et hoc sufficit ad devotionem excitandam. Thom. S. 2. 2. p. q. 91. a. 2. ad 5.

Die weiteren Gedanken, die wir oben (S. 793 f.) im letzten Satze den hier im Originaltext gegebenen Worten des heiligen Thomas hinzugefügt haben, sind zwei anderen Stellen derselben Quästion entnommen, nämlich art. 2. c. und 1. c.

376. (S. **795.**) . . ne vocum harmonia, *quae ad pietatem augendam ordinata est,* aliquid levitatis aut lasciviae prae se ferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocet; sed sit *devota, distincta et intelligibilis.* Caer. Episc. 1. c. 28. n. 12.

377. (S. **795.**) In divinis officiis, aut omnino in Ecclesia, nec profana cantica sonive, nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae quam ore expressae, aut denique lasciva ulla canendi ratio adhibeatur. Cantus et soni graves sint, pii ac *distincti,* ac domui Dei et divinis laudibus accommodati, *ut simul et verba intelligantur,* et ad pietatem auditores excitentur. Concil. Mediolanen. a. 1565. §. 2. n. 51. (ap. Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Febr. 1749. §. 9.)

Quum ea quae in Ecclesiis cantantur ad Dei laudem celebrandam, eo debeant cantari modo, quo populi intelligentia, quantum fieri possit, erudiri valeat, et religiosa pietatis ac devotionis moderatione piorum auditorum mentes ad divinae Maiestatis cultum et coelestia desideria excitari queant: caveant Episcopi, ne dum in chorum musicorum modulos vocum omnis generis discrimine confusos admittunt, *psalmorum et aliorum quae cantari solent, verba obscurentur,* ac simul strepitu incondito *sensus sepeliatur.* Sic denique musicam quae organica dicitur, retineant, *ut eorum quae cantantur verba et intelligi possint,* et potius pronuntiatione quam curiosis modulis audientium animi divinis laudibus afficiantur. Concil. Toletan. a. 1566. act. 3. cap. 2. (ap. Benedict. XIV. l. c.)

378. (S. **800.**) Cantus Ecclesiasticus ille est, quem ad musicae artis regulas dirigendum efformandumque multum elaboravit S. Gregorius Magnus Praedecessor Noster, ut testatur Ioannes Diaconus in eius vita lib. 2. cap. 7. . . Cantus iste ille est, qui fidelium animos ad devotionem et pietatem excitat; denique ille est, qui si recte decenterque peragatur in Dei Ecclesiis, *a piis hominibus* libentius auditur; et alteri qui cantus harmonicus seu musicus dicitur, *merito praefertur.* Hunc quidem Monachi a Presbyteris saecularibus didicerunt; et quum ab ipsis accurate diligenterque tractetur, sacrisque in functionibus adhibeatur, contra autem negligatur a nonnullis Clericis oscitanterque persolvatur: haec potissima causa est, cur a christiano populo frequentius

Regularium Ecclesiae quam Saecularium adeantur. Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Februar. 1749. §. 2.

379. (S. **807.**) . . quod e coelestium orbium ratione ad coelestium Deique Optimi Maximi laudes canendas deducta est, atque in mentes nostras immissa divinitus. Quamobrem plerumque demiratus sum, cur eam ipsam maxima Musicorum, praecipue aetatis nostrae, pars ad ineptias converterit, atque utinam non etiam ad obscoena: perpaucique ea, ad quae instituta est, utantur. Christ. Morales, ap. Ambros, 4. p. 6. (Cit. 387.)

380. (S. **811.**) Per *insidiosos* etiam sonos mollibus ictibus pulsatur auditus, ut animi soliditas illecebrosa modulatione solvatur, et lethalium consuetudine suavitatum incauta et parum sobria corda capiantur. Leo M. Serm. 89. al. 87. *(De ieiunio septimi mensis 4.)* cap. 3.

381. (S. **825.**) Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad Officium quod agitur, non spectent, nedum profani aut lubrici, *nec alia instrumenta musicalia,* praeter ipsum organum, *addantur.* Caer. Episc. 1. cap. 28. n. 11.

382. (S. **826.**) Instrumenta musica, sicut citharas et psalteria, non assumit Ecclesia in divinas laudes.

Huiusmodi enim instrumenta musica magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur interius bona dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas; tum etiam, quia huiusmodi instrumenta corporea aliquid figurabant. Thom. 2. 2. p. q. 91. a. 2. 4. et ad 4.

383. (S. **826.**) . . ut Fraternitas Tua, *si* in Tuis Ecclesiis instrumentorum usus *introductus est,* cum organo musico *nullum aliud* instrumentum permittat, *nisi* barbiton tetrachordon maius, tetrachordon minus, monaulon pneumaticum, fidiculas, lyras tetrachordes; haec enim instrumenta serviunt ad roborandas sustinendasque cantantium voces. Vetabit autem tympana, cornua venatoria, tubas, tibias decumanas, fistulas parvas, psalteria symphoniaca, cheles, aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt. Praeter haec autem, de usu instrumentorum quae in Ecclesiasticis musicis permitti possunt, nihil monebimus, nisi ut illa adhibeantur solummodo ad vim quandam verborum cantui quodammodo adiiciendam, ut magis magisque mentibus eorum sensus infigatur, commoveanturque fidelium animi ad spiritualium rerum contemplationem, et erga Deum divinarumque rerum amorem incitentur . . At vero si instrumenta continenter personent, et solum interdum, ut hodie fieri solet, per momenta aliqua interquiescant, ut liberum spatium audiendis harmonicis modulationibus crispatisque iaculationibus vocum, vulgo *trilli*, praebeant; ceterum opprimant sepeliantque cantantium vocem sonumque verborum: frustraneus est et inutilis huiusmodi instrumentorum usus, immo *vetitus atque interdictus.* Benedict. XIV. Litt. Encycl. d. 19. Februar. 1749. §§. 11. 12.

384. (S. **828.**) Tunc silet chorus, et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est. Caer. Episc. 2. c. 8. n. 70.

385. (S. **842.**) Αἱ δὲ ἁρμονίαι ἐν ταῖς φωναῖς, αἱ ἀφανεῖς τὰς φανερὰς ποιήσασαι, καὶ ταύτῃ τὴν ψυχὴν σύνεσιν τοῦ καλοῦ λαβεῖν ἐποίησαν, ἐν ἄλλῳ τὸ αὐτὸ δείξασαι. Plotin. de pulchrit. c. 3. ed. Basil. 53 A. Creuzer 22.

Die Stelle ist vielleicht lückenhaft. Marsilius Ficinus übersetzt: Harmonias, quae sunt in vocibus, aliae quae latent in anima faciunt, et ad sensum usque producunt, atque ita faciunt, ut anima percipiat pulchri notitiam, idem in alio demonstrantes.

386. (S. **869.**) Amantes de forma iudicare non possunt, quia sensum oculorum premit amor. Quint. Inst. orat. 6. c. 2.

Quamquam et amor recipiat errorem, pulchrumque sit illud Θεοφράστου, quod Tullius magis ad sensum quam ad verbum interpretatus est, τυφλὸν τὸ φιλοῦν περὶ τὸ φιλούμενον, id est *amantium caeca iudicia sunt.* Hieron. in Osee Proph. l. 3. prooem.

. . . ἦ γὰρ ἔρωτι
Πολλάκις, ὦ Πολύφαμε, τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται.
Theocrit. Idyll. 6. v. 18.

. . amatorem quod amicae
Turpia decipiunt caecum vitia, aut etiam ipsa haec
Delectant; veluti Balbinum polypus Hagnae.
Hor. sat. 1, 3. v. 38.

Nobis . . etiam vitia saepe iucunda sunt. Naevus in articulo pueri delectabat Alcaeum; at est corporis macula, naevus: illi tamen hoc lumen videbatur. Q. Catulus, huius collegae et familiaris nostri pater, dilexit municipem tuum Roscium: in quem etiam illud est eius:

Constiteram, exorientem auroram forte salutans,
Quum subito a laeva Roscius exoritur.
Pace mihi liceat, coelestes, dicere vestra,
Mortalis visus pulchrior esse deo.

Huic, deo pulchrior; at erat, sicut hodie est, perversissimis oculis. Quid refert? si hoc ipsum salsum illi et venustum videbatur? Cic. de nat. deor. 1. c. 28. n. 79.

387. (S. **879.**)

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris;
Romani pueri longis rationibus assem
Discunt in partes centum diducere. „Dicat
Filius Albini, Si de quincunce remota est
Uncia, quid superat?“ *Poteras dixisse*: *Triens.* „Eu!
Rem poteris servare tuam. Redit uncia, quid fit?“
Semis. An haec animos aerugo et cura peculi
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso?
Hor. ad Pison. 323. sqq.

388. (S. **882.**) Demum cunctae humanae disciplinae spem incrementi praecipere, plurimumque sibi debent praesidium polliceri, ab hac quae Nobis est proposita disciplinarum philosophicarum instauratione. Etenim a philo-

sophia, tamquam a moderatrice sapientia, sanam rationem rectumque modum bonae artes mutuari, ab eaque, tamquam vitae communi fonte, spiritum haurire consueverunt. Facto et constanti experientia comprobatur, artes liberales tunc maxime floruisse, quum incolumis honor et sapiens iudicium philosophiae stetit; neglectas vero et prope obliteratas iacuisse, inclinata atque erroribus vel ineptiis implicita philosophia. Leo XIII., Encycl. *Aeterni Patris* („De philosophia christiana ad mentem S. Thomae Aquinatis in scholis catholicis instauranda") d. 4. Aug. 1879. Ed. Rom. pag. 43.

Berichtigungen und Ergänzungen.

S. 51 Zeile 7—10 v. o. Der Satz: „Denn die Einschiebung . . . (leibeigene Magd)“ muß wegfallen, und an seine Stelle der folgende treten: „Dieser Buchstabe characterisirt vielmehr das Wort als Participium der vergangenen Zeit der leidenden Form; denn eine der Endungen dieser Participialform in den indogermanischen Sprachen ist eben *na* (*ne*, *ni*, *n* u. s. w.).“

Zu der im Buche gegebenen, hiermit aufgehobenen Erklärung des *n*, welche sich schon in der ersten Auflage dieses Buches (S. 173) findet, war ich durch zwei Stellen bei W. Wackernagel, „Glossar zum altdeutschen Lesebuch“ (Basel 1840) Sp. CCCCLXIV und CC, veranlaßt worden.

S. 51 Zeile 10 v. u. Der Satz „*Skauns* nennt man . . .“ lautet klarer so: „*Skauns*, *scôni*, *schoene* heißt, als Mittelwort der vergangenen Zeit, ‚geschaut‘, prägnant ‚mit Befriedigung, mit Vergnügen geschaut‘.“

S. 743 Zeile 4 v. o. ist, statt Jakob von Edessa, zu lesen Jakob von Sarug, und gleich darauf Barsumas von Nisibis zu streichen.

S. 797 Zeile 11 v. u. Im römischen Brevier lautet der erste Vers dieser Strophe: Sed illa sedes coelitum.

Register.

Die Zahlen geben die Seiten an. Wo ein Punkt sich auf der bezeichneten Seite selbst nicht findet, da suche man ihn in den auf derselben citirten „Anmerkungen" (S. 883 ff.).

A.

B.

L.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Z.

Von demselben Verfasser sind früher erschienen:

Fünf Sätze zur Erklärung und zur wissenschaftlichen Begründung der Andacht zum heiligsten Herzen Jesu und zum reinsten Herzen Mariä. Innsbruck, Wagner, 1869. 60 kr. ö. W. — *M.* 1.20.

Die Andacht zum heiligsten Herzen Jesu und die Bedenken gegen dieselbe. Ein Schreiben an einen Freund aus dem Laienstande. Innsbruck, Wagner, 1871. 30 kr. ö. W. — 60 *Pf.*

Eine Litanei vom heiligsten Herzen Jesu aus der heiligen Schrift, nebst einigen anderen Gebeten für die Herz-Jesu-Andacht. 2. Auflage. Innsbruck, Wagner, 1871.
100 Exemplare 3 fl. ö. W. — *M.* 5.
12 „ 40 kr. ö. W. — 80 *Pf.*
1 Exemplar 4 kr. ö. W. — 8 *Pf.*

Dieselbe Litanei, deutsch und lateinisch (bessere Ausgabe). 10 kr. ö. W. — 20 *Pf.*

Zur Verehrung Unserer Lieben Frau, namentlich ihrer unbefleckten Empfängniß. Mit einer Meßandacht, und Beicht- und Communion-Gebeten. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Freiburg, Herder kl. 12°. (X u. 208 S. u. ein Stahlstich.) 1879. *M.* 1.20.

Theorie der geistlichen Beredtsamkeit. Academische Vorlesungen. Zweite und verbesserte Auflage. Zwei Bände. Freiburg, Herder 1883. gr. 8°. (XVI u. 1192 S.) *M.* 12.
(Theologische Bibliothek. Zweite Serie. I. u. II.)

Demnächst wird in unserem Verlage erscheinen:

Gefahren bellettristischer Lectüre. Zweite und vermehrte Auflage.

Später:

Das Gemüth, und das Gefühlsvermögen der neueren Psychologie. Zweite und verbesserte Auflage.

Freiburg (Baden).

Herder'sche Verlagshandlung.



